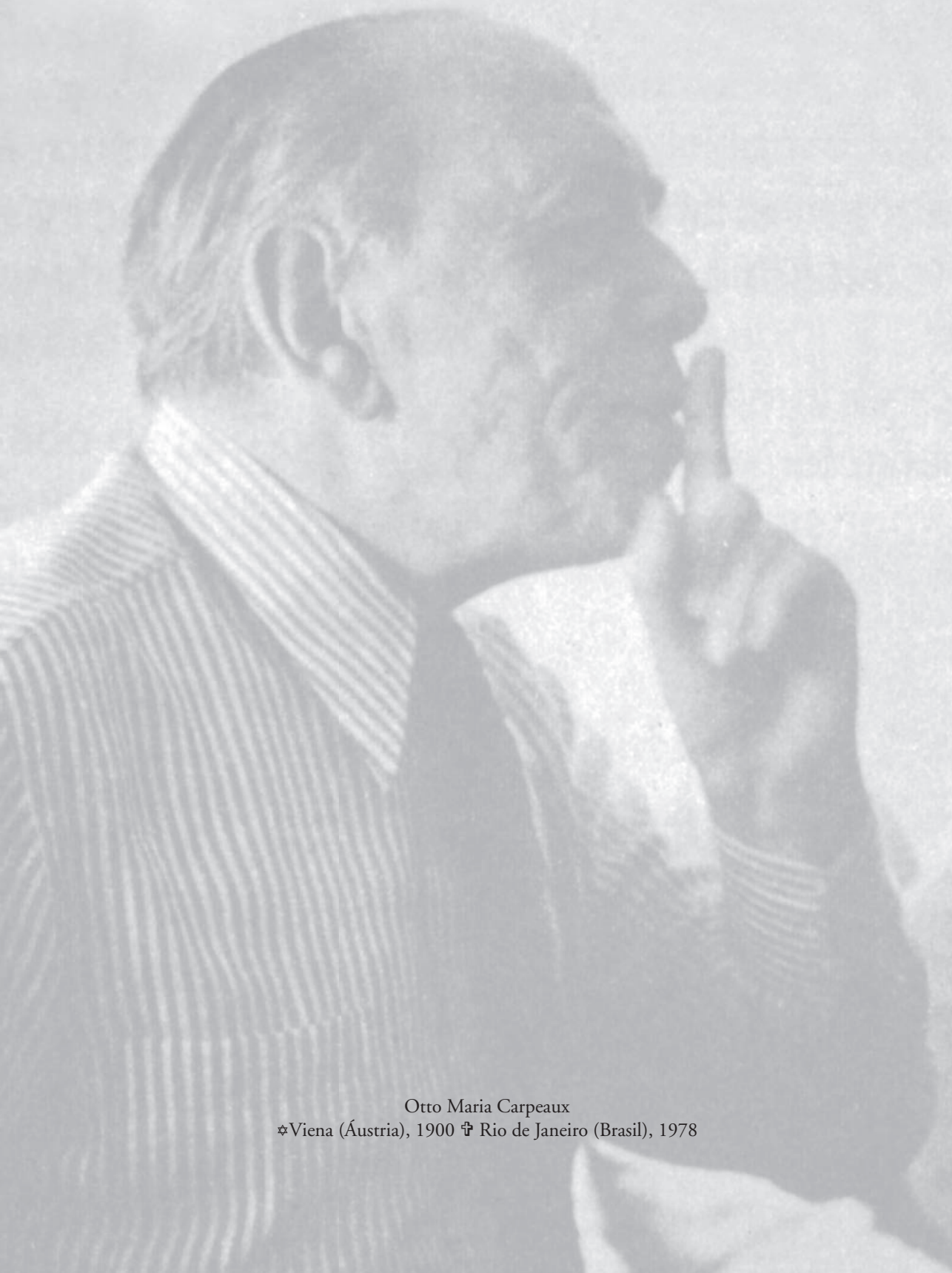
HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VOLUME IV

Otto Maria Carpeaux

EDIÇÕES DO
SENADO FEDERAL

Volume 107-D

Otto Maria Carpeaux
✡Viena (Áustria), 1900 ✞ Rio de Janeiro (Brasil), 1978

. . . .

Edições do Senado Federal – Vol. 107-D

HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VOLUME IV

3ª Edição

Otto Maria Carpeaux

Brasília – 2008

Sumário

Parte IX

"FIN DE SIÈCLE" E DEPOIS

. . . .

Capítulo I

O SIMBOLISMO

NO DIA 18 de setembro de 1886 publicou o poeta Jean Moréas no *Fígaro* um manifesto, definindo da maneira seguinte a poesia nova: "Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la déscription objective, la poésie symboliste...", etc. O endereço era o do Parnasse, a carta dirigia-se ao naturalismo. Se o simbolismo fosse só uma reação à poesia parnasiana, seria uma revolução no copo d'água dos círculos literários parisienses. Como reação ao naturalismo, o simbolismo tornou-se movimento de importância universal. Assim como o naturalismo francês, o simbolismo francês conquistou dois mundos, a Europa e as Américas, conservando à literatura francesa a liderança que vinha exercendo desde os começos do realismo. Assim como o realismo-naturalismo produzira um romance novo, assim também o simbolismo produziu uma poesia nova; e a repercussão foi ainda maior: numa época que parecia só da prosa, o simbolismo criou um movimento poético duma força e extensão como poucos outros antes e nenhum outro depois.

O movimento simbolista francês[1] não começou com aquele manifesto, que antes foi seu ponto culminante. Os simbolistas dispunham de

---

1 E. Raynaud*: La mêlée symboliste*. 3 vols. Paris, 1918/1922.
A. Poizat. *Le symbolisme, de Baudelaire à Claudel*. 2ª. ed. Paris,1924.

fortes razões para considerarem Baudelaire, Rimbaud e Laforgue como os seus precursores: de um movimento que incluía os nomes de Mallarmé, Verlaine, Moréas, Henri de Régnier, Samain, Dujardin, Stuart Merrill e Vielé-Griffin, além dos belgas Maeterlink e Georges Rodenbach, e cujo crítico "oficial" era Gourmont. Tinham motivos para se julgarem criadores de um novo mundo poético, caracterizado pela musicalidade do verso, pelo preciosismo da expressão, o sincretismo religioso, a evasão da realidade comum. Mas essas características não são muito de um mundo novo, antes de um Fim do Mundo. A "musicalidade do verso", as expressões vagas e preciosas pareciam atentados contra a suprema conquista do espírito francês, a *clarté*; com efeito, os simbolistas eram antiintelectualistas, inimigos da Razão discursiva, essa deusa do liberalismo e do radicalismo. O interesse dos simbolistas pela religião, ou, antes, por todas as formas, por mais esquisitas que fossem, da religiosidade e do misticismo, era outro atentado contra a indiferença do liberalismo em matéria religiosa e contra o ateísmo dos naturalistas. Não se tratava, com algumas exceções, de um sentimento comparável à angústia religiosa dos russos e escandinavos, mas de certo esnobismo, simpático aos aspectos pitorescos das cosmogonias e das liturgias; daí o sincretismo religioso do qual o Huysmans de *là-bas* e Strindberg, em sua última fase, forneceram outros exemplos. Em todo caso, isso era "reação", assim como o evasionismo e a ênfase sobre os aspectos aristocráticos do "l'art pour l'art". Enfim, a pretensão dos simbolistas de trazer ao mundo uma poesia nova não harmonizou bem com o sentimento de fadiga reinante entre eles, ao ponto de se proclamarem "poetas da Decadência", falando de "Fin du siècle" como se fosse o Fim do Mundo.

Esse decadentismo, que só é um aspecto parcial do movimento simbolista, foi, mais tarde, o motivo de muita aversão e hostilidade contra o simbolismo. Na França, os poetas "modernistas" de 1910 e 1920, desde Apollinaire, reconheceram no decadentismo a falta de vitalidade, a incapa-

---

J. Charpentier: *Le symbolisme.* Paris, 1927.

M. Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme*. 2ª. ed. Paris, 1940.

Sv. Johansen: *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes*. Kjoebenhavn, 1945.

G. Michaud: *Le message poétique du symbolisme*. 4 vols. Paris, 1947.

K. Cornell: *The Symbolist Movement*. New Haven, 1952.

cidade da poesia simbolista de servir como expressão do mundo moderno. Entre os anglo-saxões, alguns críticos deram interpretação sociológica ao decadentismo, explicando o evasionismo dos simbolistas como fuga da realidade social. Daí os julgamentos severos de um David Daiches, censurando a mesma atitude "reacionária", também nos herdeiros do simbolismo, em Valéry e Proust, Yeats e T. S. Eliot. Mas esses nomes, aos quais será possível juntar os nomes de D'Annunzio e Juan Ramón Jiménez, Rilke, George, Blok e Ady, bastam para apreciar a herança que o simbolismo deixou. Não se "censura" nem se "condena" um movimento de tão grandes conseqüências históricas; pois o simbolismo é a base de toda a poesia moderna, inclusive daquela que depois o hostilizou. O simbolismo não foi mera "reação" contra o naturalismo. Para provar isso, basta considerar o fato de que na França de 1880 e 1890 surgiram mais outras reações antinaturalistas, como o tradicionalismo de Brunetière e Bourget e o esteticismo de Anatole France; e a atitude desses outros antinaturalistas era de franca hostilidade contra o simbolismo.

A reação tradicionalista e espiritualista contra o naturalismo foi iniciada pela crítica violenta do católico Barbey d'Aurévilly e encontrou bases doutrinárias na erudição de Brunetière[2]. Esse ditador da crítica veio, ele mesmo, do naturalismo, se bem que em outro sentido. Partidário do cientificismo e de um positivismo moderado, pretendia transformar a crítica e a história literária em verdadeiras ciências, aplicando o critério evolucionista de Darwin, "descobrindo" a "lei da evolução dos gêneros". O senso bem francês da ordem hierárquica das coisas e certo puritanismo inato impediram-no, porém, de aceitar a transição de Balzac para Zola. Tornou-se o crítico mais hostil ao naturalismo, opondo-lhe o "verdadeiro naturalismo" dos clássicos do século XVII. Daí o tradicionalismo literário de Brunetière; depois, seu tradicionalismo filosófico e social; enfim, a conversão ao catolicismo e a proclamação da "bancarrota da ciência". Nesse último momento,

---

2 Ferdinand Brunetière, 1849-1906.
Études critiques sur l'histoire de la littérature française (1880/1907); *Le roman naturaliste* (1883); *Évolution de la poésie lyrique* (1894); *La science et la religion* (1897); *Discours de combat* (1900/1907), etc.
V. Giraud: *Brunetière*. Paris,1932.

Brunetière parece encontrar-se com o antiintelectualismo dos simbolistas; mas como bom acadêmico, não gostou da poesia nova, chegando a lançar insultos contra Baudelaire, e a achar pouca coisa nos outros simbolistas. Contudo, não é conveniente confundir a crítica de Brunetière com a poligrafia de Faguet e o impressionismo leviano de Lemaître, dois outros tradicionalistas e grandes inimigos do simbolismo. Brunetière foi incapaz de compreender os contemporâneos; mas tinha conhecimento profundo do grande passado literário da França. Apenas, não podia ser guia para o futuro. Foi magro o resultado imediato da sua atividade e combatividade. Bourget[3] continuou a defender teses parecidas; mas com nenhum dos seus romances alcançou outra vez a importância histórica do *Disciple*. Virou o romancista dos *bien-pensants* da alta sociedade. Acompanharam-no outros tantos vencedores de sucessos de livraria com lugar garantido na Académie e fora da literatura. Nem vale a pena falar dos imitadores no estrangeiro, como o espanhol Ricardo León[4], que confundiu os privilégios da *Casta de hidalgos* com a tradição espanhola. Essa "reação" não tem nada que ver com a poesia simbolista, da qual também Bourget sempre foi inimigo. Nem toleravam esses tradicionalistas um poeta autêntico como o elegíaco Charles Guérin[5], porque aprendera nos simbolistas certas fórmulas e um gosto apurado da expressão. Esse romântico algo choroso é o último descendente de Lamartine. Guérin nunca foi "moderno".

O tradicionalismo, combatendo as fealdades antiestéticas do naturalismo, explicou-as pela separação entre a arte e a vida nos tempos modernos; procurava o remédio nas tradições do passado em que a arte e a vida se confundiram harmoniosamente no sistema dos princípios morais. O tradicionalismo quis ter fé nesse princípio; mas a sua fé não era muito firme. Charles Guérin, mesmo na fase católica, não conseguiu esconder

---

3 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 82.

4 Ricardo León, 1877-1943.
Casta de hidalgos (1908).
J. Casares: *Crítica profana*. Madrid, 1916.

5 Charles Guérin, 1873-1907.
Le Couer solitaire (1898); *Le semeur de cendres* (1901); *L' homme intérieur* (1905).
B. Hanson*: Le poète Charles Guérin*. Paris, 1935.

as dúvidas; o próprio Brunetière, darwinista convertido ao catolicismo, defendeu as suas novas convicções religiosas com argumentos do pragmatismo que, no ano seguinte ao da sua morte, foram condenados pelo Vaticano como teses do "modernismo" teológico. O tradicionalismo não era capaz de extirpar em si mesmo a mentalidade da época, o naturalismo científico.

Os esteticistas, por sua vez, encontrando-se na mesma situação, mas sem dispor dos "antepassados católicos" dos quais Charles Guérin falara, não se preocupavam com a salvação da sociedade pela propaganda dos "bons princípios". Consideravam os tempos modernos como irremediavelmente decadentes; e pretendiam evadir-se para outras épocas, menos cinzentas, mais artísticas. Mas não se iludiam, como os românticos, quanto à harmonia perfeita entre a arte e a religião no passado. Detestavam tanto o "obscurantismo" medieval, precursor do clericalismo moderno, como o poderia detestar qualquer radical da esquerda. Mas acreditavam na possibilidade de aceitar a arte das catedrais sem aceitar a fé que as tinha construído, assim como se interessavam vivamente pela arte indiana ou chinesa sem exigir a profissão de fé bramânica ou confuciana. Não acreditavam em religião nenhuma, senão a da arte, "última deusa da humanidade". Apreciavam o "l'art pour l'art". Não pretendiam, como os tradicionalistas, educar a nação; e à arte proibiram os efeitos persuasivos da eloqüência. Tudo isso – decadentismo, evasionismo, "l'art pour l'art", anti-retórica – também são traços do simbolismo. Mas o objetivo é diverso: é de ordem moral, ou antes, de ordem imoral. Os esteticistas exigiram a irresponsabilidade moral da arte, para fugir às responsabilidades sociais. Assim os esteticistas pretendem quebrar o poder do determinismo social, do qual o naturalismo é a expressão. A arte é, para os esteticistas, a atmosfera do relativismo ético; e para alcançar essa esfera servem-se de mais outros instrumentos, afins ou fora das atividades artísticas de escrever, pintar e fazer música: colecionar objetos de arte, bibliofilia, dandismo, prazeres da cozinha e outros prazeres, sejam legítimos ou até proibidos pelo Código Penal. A fé na arte não é o elemento essencial do esteticismo; antes, essa fé exclusiva na arte é a última conseqüência da indiferença moral ou até do imoralismo consciente dos esteticistas. Isso, evidentemente, não tem nada que ver com a tentativa dos simbolistas de renovar a poesia. Com efeito,

Walter Pater não é responsável pelo fato de que alguns simbolistas ingleses, depois da sua morte, se referirem a ele; o seu discípulo legítimo é Oscar Wilde; mas este não foi simbolista. E Anatole France, após ter hostilizado o simbolismo, saiu da torre de marfim, tornando-se socialista. Os esteticistas são aliados natos de todos os movimentos que prometem enfraquecer ou quebrar o domínio do absolutismo ético. Não são simbolistas; são *dandys* ou radicais. Não renegam o parentesco com o Parnasse do *dandy* Gautier e do ateu Leconte de Lisle.

O maior dos esteticistas, talvez o único que ficará, é o inglês Walter Pater[6], porque encarna um tipo humano permanente. Compararam o "fellow" no seu gabinete de trabalho no Brasenose College da Universidade de Oxford a um monge medieval na sua cela, iluminando com devoção ingênua os pergaminhos preciosos de um livro sagrado. As comparações sempre claudicam; e esta mais do que qualquer outra. Pater era tudo, menos ingênuo; mas da fé de um monge medieval guardava realmente o ardor, se bem que não o objeto. "The strongest part of our religion today is its unconscious poetry", dissera Matthew Arnold; Pater inverteu a frase, dizendo da poesia a sua religião. Sabia que isso era a última das possibilidades de crer; mas pouco o incomodava o fato de viver num mundo que julgava decadente, porque a arte lhe garantia visivelmente a existência permanente das idéias – e só isso importava ao platônico de Oxford, que dedicava um livro a *Plato and Platonism*. Frustraram-se-lhe as tentativas de se reaproximar do cristianismo – o romance *Marius the Epicurean* dá testemunho disso; na arte encontrou as verdades religiosas que em outros séculos a experiência mística lhe teria

---

6 Walter Horatio Pater, 1839-1894.
Studies in the History of the Renaissance (1873); *Marius the Epicurean* (1885); *Imaginary Portraits* (1887); *Appreciation* (1889).
P. E. Thomas: *Walter Pater, a Critical Study.* London,1913.
Ch. Du Bos: *Sur Marius l'Epicuréen, de Pater.* (In: *Approximations*. Vol IV, Paris, 1930.)
A. Symons: *A Study of Walter Pater.* London, 1932.
J. G. Faker: *Walter Pater, a Study in Methods and Effects*. Iowa City, 1933.
R. C. Child: *The Aesthetic of Walter Pater*. New York, 1940.
Dav. Cecil: *Walter Pater, the Scholar Artist*. Cambridge, 1955.
G. d'Hougest: *Walter Pater.* 2 vols. Paris, 1962.

revelado. Não podia atribuir essas revelações, as únicas que dariam valor à vida humana, às forças supranaturais, e sim ao próprio espírito humano: a arte é a expressão da personalidade, do indivíduo consciente que vê as idéias eternas, enquanto os outros dormem. Esse conceito da arte é tradução moderna da *anamnese*, de Platão. Por outro lado, a imagem do indivíduo vivo entre os que dormem, é de Heráclito. Mas Platão, com sua fé na eternidade das idéias, e Heráclito, com sua fé no fluxo permanente e irreversível das coisas, são incompatíveis. Significa isso que Pater acompanhou o platonismo só até certo ponto; pois a identificação platônica dos supremos valores estéticos com os supremos valores éticos não era compatível com a sua fome de sensações sempre novas. "To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is sucess in life", dizia Pater no posfácio de *The Renaissance*, concluindo: "Art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and for those moments sake." É uma teoria do extremo aproveitamento das sensações artísticas, sem considerações de limites morais. A religião desse estranho monge de Oxford é um epicureísmo estético; é hedonística. Evidentemente, o hedonismo de Pater não tem nada de materialismo, não tem mesmo quase nada de material. É o hedonismo de um *scholar* inglês que vive entre livros e em livros. Mas as páginas se revivificam nas mãos desse leitor como nas de um necromante, evocando os espíritos do passado. Às vezes, o professor até se sente capaz de criar ou recriar personagens do passado: assim, nos *Imaginary Portraits*, cria as vidas imaginárias de um pintor da época de Watteau, de um organista medieval, de um herói naval holandês, de um príncipe alemão do século XVIII. Outra vez, Pater dá nova vida a personagens poéticos esquecidos ou mal conhecidos, como Aucassin e Nicolette, os amantes românticos do século XII, mais vivos pela imaginação criadora do poeta desconhecido do que todos os amantes reais. Ou então, a figuras históricas: Pico della Mirandola, o polígrafo angustiado; Botticelli, o preferido dos pré-rafaelitas; Miguel Ângelo, poeta herético; à Gioconda de Leonardo, revelando segredos abismais do sexo; Du Bellay, antecipando o "naturalismo" de Rousseau; e Winckelmann, o esteticista imoralista. Pater deu ao volume desses ensaios de evocação o título: *Studies in the History of The Renaissance*. É claro que "Renaissance" tem para ele sentido diferente da acepção comum. Não significa "renascimento da Antiguidade", senão naquele sentido em que o seu contemporâneo Morris

contou lendas gregas em estilo de menestréis medievais. "Renaissance", para Pater, é "modernismo" anticristão, imoralista e amoralista. A obra de Pater é um grande protesto contra a estética moralizante de Ruskin, mas também contra a tentativa de Arnold de educar a nação. Pater não acredita nisso: a arte não é nem será nunca de todos nem dos muitos. Só poucos têm o direito de vivê-la plenamente, embora sob a condição de renunciar aos outros prazeres da vida. Eis o imperativo moral do monge Pater; eis seu relativo espiritualismo que manifestou em *Marius the Epicurean*. Por isso suprimiu em edições posteriores aquele posfácio de *Renaissance*, para excluir o equívoco de um imoralismo. Mas, afinal, restabeleceu a página perigosa; não se sentiu responsável pela interpretação dela por Oscar Wilde.

Pater é mais do que um grande estilista; é um poeta, nascido da harmonia entre seu "caso" de inadaptado à vida e sua nobre natureza artística. O "caso" sem a nobreza, eis Oscar Wilde. É comum a explicação do "caso" Wilde como conseqüência funesta dos perigosos princípios teóricos de Pater; outros, porém, chamam a atenção para a co-influência das lições de Matthew Arnold[7], para o qual a arte já era a última religião; pois nesse caso o artista tem o direito e o dever de transformar em obra de arte sua própria vida.

Wilde[8] colocou, conforme sua própria confissão, "seu talento nas suas obras e seu gênio na sua vida". Por isso, a maior parte das suas

---

7 E. Bendz: *The influence of Pater and Arnold in the Prose Writings of Oscar Wilde.* Goeteborg, 1914.
J. Mainsard: "L'esthétisme de Pater et de Wilde". (In: *Études*, CXCIV, 1928.)

8 Oscar Wilde, 1856-1900.
Poems (1881); *The Happy Prince* (1888); *Intentions* (1891); *The Picture of Dorian Gray* (1891*); The Duchess of Padua* (1891); *Lady Windermere's Fan* (1893); *Salome* (1894); *A* W*oman of No Importance* (1894); *An a Ideal Husband* (1895); *The Importance of Being Earnest* (1895); *The Ballad of Reading Gaol* (1898); *De Profundis* (1905).
Fr. Harris: *Oscar Wilde*. 2 vols., New York, 1918.
F. Choisy: *Oscar Wilde*. Paris, 1926.
G. J. Renier: *Oscar Wilde*. London, 1933.
A. Zanco: *Oscar Wilde*. Genova, 1934.
H. Pearson: *The Life of Oscar Wilde.* London, 1946.
E. Roditi: *Oscar Wilde*. Norfolk, Conn., 1948.
R. Merle: *Oscar Wilde, appréciation d'une oeuvre et d'une destinée*. Paris, 1948.
G. Woodcock: *The Paradox of Oscar Wilde*. London, 1949.

obras são "period pieces", cheias de *esprit* ou, melhor, de *wit*; mas apenas significativas como expressões do espírito da sua sociedade e da sua época; só tem importância histórica. Sua vida, foi obra de gênio; e ao gênio a sociedade sempre faz pagar caro a singularidade da sua natureza.

Wilde só foi tolerado na alta sociedade inglesa como espécie de bobo da corte, divertindo os nobres lordes e ladies com paradoxos subversivos, sobretudo quando insertos em comédias hábeis à maneira de Sardou; e essas comédias, por sua vez, renderam ao autor o dinheiro para pagar os alfaiates e mais outras despesas, menos confessáveis. Quando Wilde, em *The Importance of Being Earnest*, revelou com ingenuidade quase grandiosa a sua natureza de *blaguer*, não o compreenderam. Quando, em *The Picture of Dorian Gray*, revelou o lado noturno da sua existência, compreenderam, mas sem acreditar. E quando o escândalo do processo contra o pederasta os obrigou a acreditar, então rejeitaram tudo de Wilde, menos *De Profundis*, essa efusão de sentimentalismo duvidoso. À glória imensamente exagerada de Wilde seguiu-se um declínio tão forte que já parecia esquecimento. Mas depois, o mundo deu mais uma volta. E Wilde também voltou: não só no estrangeiro, onde sempre guardara admiradores, mas também e sobretudo na Inglaterra. Hoje em dia, já é possível proceder a uma revisão dos valores. Wilde não foi grande dramaturgo, apenas um *playwright* muito hábil; não foi grande poeta, mas espírito muito poético. Esta última qualidade revela-se nos seus graciosos contos de fadas e, sobretudo, na crítica literária, no volume *Intentions*; raramente se falou melhor – e em prosa melhor – da autonomia da arte em face da realidade. Como poeta propriamente dito, Wilde superou só ocasionalmente o epigonismo da "excellent scholar's poetry"; mas "The Harlot's House" é um poema sugestivo e comovente; e *The Ballad of Reading Gaol* nunca poderá faltar numa antologia da poesia inglesa. As comédias talvez não cheguem a constar permanentemente do repértório; e *Salomé* sobreviverá só pela música de Richard Strauss. Mas *The Picture of Dorian Gray* é um bom romance, embora não dentro da tradição novelística inglesa. Pensando bem: fica bastante coisa.

Como se explica essa revalorização? Talvez por que na Inglaterra hoje já não subsistem os preconceitos rancorosos contra o infeliz? Mas assim só se explica a atitude mais humana em relação ao autor,

e não a valorização mais positiva da sua obra, tão remota, afinal de contas, do gosto literário da nossa época. Na verdade, o esteticismo de Wilde devia fatalmente cair em desprezo e esquecimento durante uma época que preconizava os fins sociais da arte; seu ensaio "The Soul of Man under Socialism" não foi levado a sério. Mas a obra de Wilde apresenta problemas atuais e inelutáveis. Aquela teoria dos fins sociais da arte chegou a ameaçar a própria existência da arte e do artista. Wilde voltou a ser nosso companheiro na luta pela autonomia espiritual do indivíduo; e, nesse sentido, muitas linhas suas continuam atuais e preciosas.

Já é diferente a questão se Wilde escolheu, naquela luta, as armas mais eficientes. Seu crime não foi a perversão sexual que levou o infeliz para a casa dos trabalhos forçados, mas a ostentação dessa perversão e do dandismo imoralístico: Wilde forneceu à sociedade inglesa argumentos para hostilizar a arte e os artistas, como se fossem uma escola de imoralidade. Exatamente por isso não têm a mesma importância histórico-crítica os sub-Wildes do continente europeu, onde não havia aquela hostilidade antiartística. Na França, ninguém combateu assim um personagem parecido como Pierre Louys[9], cuja obra interessa principalmente como variante grecizante do esteticismo; algumas poesias suas sobreviverão pela música de Debussy. Foi mais sério o quase esquecido Marcel Schwob[10], estilista nobre e alma inquieta, admirador apaixonado do teatro elisabetano e bom conhecedor de Villon. O autor das *Vies imaginaires* é o "missing link" intercontinental entre Walter Pater e Anatole France.

---

9 Pierre Louys, 1870-1925.
Astarté (1891*); Les Chansons de Bilitis* (1894); *Aphrodite* (1896); *La femme et le pantin* (1899) ; *Le roi Pausole* (1901); *Poésies* (1927).
F. Lachèvre: *Pierre Louys et l'histoire littéraire.* Paris, 1928.
R. Cardime-Petit: *Pierre Louys.* 2 vols. Paris, 1944/1949.

10 Marcel Schwob, 1867-1905.
Le livre de Monelle (1894*); La croisade des enfants. Spicilége* (1896*); Les vies imaginaires* (1896); *La lampe de Psiché* (1903), etc.
P. Champion: *Marcel Schwob et son temps*. Paris, 1927.

Anatole France[11], se fosse *scholar*, seria o Pater francês: muito mais espirituoso, assim como um "homme de lettres" parisiense é mais espirituoso do que um "fellow" de Oxford; mas menos nobre. France era um pequeno-burguês de Paris, quer dizer, distante do ambiente vitoriano em que um professor de Universidade ou um jornalista e dramaturgo como Wilde nunca pôde conquistar a igualdade com qualquer lorde bem-nascido; ao francês estava aberto, na Terceira República, o caminho para cima, através de uma carreira que os ingleses não admitiram como profissão útil e oficial: a literatura. A França de 1880, na qual Anatole France estreou, era a de Gambetta, dos princípios de 1789 restabelecidos. France é cidadão de uma democracia (não, como Pater, súdito de uma aristocracia); tinha liberdade de escolher, à vontade, costume, barba e profissão. Escolheu diversos costumes históricos, a barbicha de um marquês do Rococó e a profissão de céptico. Era um parnasiano. Foi Anatole France quem, editando em 1876 o terceiro volume do *Parnasse contemporain*, excluiu Verlaine como pouco "decente" e Mallarmé como pouco "claro". Sendo parnasiano, Anatole France preocupava-se mais com a forma do que com as idéias. Era pensador de segunda mão, escrevendo uma prosa das mais "claras", mais "mediterrâneas": as idéias de Leconte de Lisle no estilo de Renan, e as idéias de Renan num estilo quase como de Renan. Assim se explica a aversão do céptico France às atitudes pseudo-religiosas e à linguagem sugestivo-musical dos simbolistas, que hostilizou, enquanto não zombou deles, concedendo só ao

---

11 Anatole France (pseudônimo de François-Anatole Thibault), 1844-1924.
Le crime de Sylvestre Bonnard (1881); *Thais* (1890*); La rótisserie de la reine Pédauque* (1893); *Les opinions de Jérôme Coignard* (1893); *Les lys rouge* (1894); *Histoire Contemporaine* (*L'Orme du mail*, 1896; *Le mannequin d'osier*, 1897; *L'anneau d'améthyste*, (1899; *M. Bergeret à Paris,* 1901)*; Clio* (1900) ; *L'Affaire Crainquebille* (1903); *L'ile des pingouins* (1908); *Les dieux ont soif* (1912); *La revolte des anges* (1914), etc.
G. Truc: *Anatole France, l'artiste et le penseur.* Paris, 1924.
J. Roujon: *La vie et les opinions d'Anatole France*. Paris, 1925.
A. Bédé e J. Le Bail: *Anatole France, vu par la critique d'aujourd'hui*. Paris, 1925.
H. B. Smith: *The Skepticism of Anatole France*. Paris, 1927.
L. Carias: *Anatole France.* Paris, 1931.
J. Suffel*: Anatole France*. Paris, 1946.
N. Addamiano: *Anatole France, l'uomo* e *l'opera.* Padova, 1947.

pobre Verlaine o benefício da sua "ironie et pitié". Deste modo, France não tinha relações com o simbolismo. Mas os simbolistas podiam gostar da sua prosa evocativa, porque apresentou um calidoscópio de imagens da Grécia, do Oriente antigo, de todos os séculos da história francesa, de tudo, enfim, de que a poesia simbolista, evadindo-se do mundo das responsabilidades sociais, precisava como refúgio. O evasionismo é o elemento comum da poesia simbolista e do esteticismo de France; pelo menos, do France da "primeira fase".

As obras de Anatole France apresentam aquele colorido mundo histórico assim como um homem muito viajado conta de coisas esquisitas e interessantes que viu em outras terras. As experiências de France eram de viagens pelas bibliotecas; mas era um grande *causeur*, com o supremo recurso do sorriso céptico. Assim, France sabia escrever excelentes novelas. Quando a obra ultrapassou os limites do que se pode contar em uma noite de conversa entre amigos, o resultado foi menos feliz. *La rôtisserie de la reine Pédauque* não é um romance; é uma c*auserie* prolongada, espirituosa; mas depois da leitura, que é uma delícia, não fica nada. *Le lys rouge* é um bom romance, sem superar em qualidade os melhores romances de Bougert. A maior parte das obras de France carece, por assim dizer, de peso específico; não são levianas, como afirmavam os seus inimigos, mas leves. Menos os quatro romances da *Histoire contemporaine*. Ali também, os personagens são ligeiramente caricaturados, como numa anedota maliciosa, mas a apresentação do ambiente é digna de Balzac. Ali France está dentro da realidade da Terceira República. Houvera o caso Dreyfus, a tentativa de revogar os princípios de 1789; então, o burguês parisiense, ameaçado na sua liberdade democrática de ler e escrever à vontade, se revoltou. Voltou ao jacobinismo dos seus antepassados; e como o jacobinismo francês tem a tendência de evoluir cada vez mais para a esquerda, o parnasiano tornou-se radical, socialista e, enfim, comunista. Na obra literária, essa evolução reflete-se menos do que se pensa. Até a magnífica *Affaire Crainquebille*, a obra-prima de "ironie et pitié", é menos expressão da revolta de socialista contra a opressão policial do proletário do que indignação de um burguês parisiense, de instintos anarquistas, contra qualquer opressão policial, contra a própria máquina administrativa do Estado. É, doutro lado, o protesto do parnasiano pacífico, perturbado nos seus sonhos de evasão pela reali-

dade social. O autor do *Crime de Silvestre Bonnard* já revelara tanta "pitié" como "ironie"; e o socialista militante Anatole France não deixou de ser um leitor céptico de livros raros e curiosos. Na sua obra, em conjunto, não há nenhuma unidade.

Mais do que Pater, é France principalmente um estilista. Foi o autor mais admirado da época entre o simbolismo e o modernismo; de uma época menos dedicada à poesia. Depois, foi eclipsado e hostilizado: as censuras violentas contra o seu cepticismo irresponsável não eram justas; e a maioria dos seus inimigos de então acabou depois em dogmatismos políticos inadmissíveis. Mas a falta de poesia, é isso o que não se pode perdoar a Anatole France e o que explica a sua falta de influência na evolução da literatura francesa. O estilo de France, inimitável e já ligeramente anacrônico na época da poesia modernista, acabou com ele. Do esteticismo de France ficaria, sem o seu estilo, só um evasionismo barato.

O gênero preferido desse evasionismo menor é o romance colonial. É um fato significativo: por volta de 1890 elogiou-se como antídoto eficiente contra o naturalismo o romance de Pierre Loti[12], cuja melancolia monótona, em face de desertos africanos e lagos japoneses, foi considerada como poesia igual à dos simbolistas. Hoje já não se lê esse Bourget colonial, talvez com exceção dos *Pêcheurs d'Islande*, que é um bom romance regionalista. Mas Loti tem sua importância histórica: criou um gênero[13] do qual os leitores da época pós-naturalista precisavam, evidentemente, se bem que a história literária não tenha motivos para ocupar-se dos Claude Farrère, Pierre Benoît e "tuti quanti": literatos fora da literatura.

As afinidades do simbolismo com o tradicionalismo e o esteticismo eram só aparentes, produzidas pela hostilidade comum contra o naturalismo. Isso não exclui certas influências dos dois outros movimentos sobre o

---

12 Pierre Loti (pseudônimo de Julien Viaud), 1850-1923.
Aziyadé (1879); *Le roman d'un spahi* (1881); *Pêcheurs d'Islande* (1886*); Madame Chrysanthème* (1887); *Ramuntcho* (1897*); Les Désenchantés* (1906), etc.
N. Serban*: Pierre Loti, sa vie et son oeuvre*. 2ª. ed . Paris, 1924.
P. E. Briquet*: Pierre Loti et l'Orient.* Neuchâtel, 1945.
R. de Traz: *Pierre Loti.* Paris, 1949.

13 M. A. Leblon: *Le roman colonial.* Paris, 1926.

simbolismo, que aceitou o espiritualismo antimaterialista dos tradicionalistas e o evasionismo estilizado dos esteticistas; mas não aceitou o dogma da tradição nem o cepticismo estético. Os simbolistas não eram crentes nem descrentes; não tinham ideologia filosófica ou religiosa. Aos documentos dos naturalistas, que pretendiam provar teses, opuseram evocações, que pretendiam sugerir sensações. Mallarmé definiu essa pretensão, respondendo à *Enquête sur l'evolution littéraire*, de Jules Huret: "La contemplation des objets, l'image s'envolant de rêveries suscitées par eux, sont le chant; les Parnassiens, eux, prennent la chose entière et la montrent; par là, ils manquent de mystère... Nommer un objet. C'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve." Aí se revela a única base intelectual do simbolismo que se pode verificar: o antiintelectualismo. Daí as suas afinidades com o romantismo, sugerindo a muitos críticos a definição do simbolismo como "neo-romantismo". E com efeito, os simbolistas, inimigos mortais de Leconte de Lisle, não se afastaram tanto como parece de Victor Hugo; até a métrica simbolista, ligando os alexandrinos "détachés" a "melodias contínuas", retomou o caminho das reformas métricas de Hugo. Mas as afinidades do simbolismo com o romantismo têm limites certos.

Assim como o romantismo, o simbolismo foi uma revolta: contra o rigorismo métrico dos classicistas, respectivamente dos parnasianos; contra a tirania duma cultura formal, obsoleta. Entre os primeiros simbolistas já surgem revolucionários contra o próprio conceito "literatura", preferindo à poesia a vida poética, como Rimbaud. Mas os românticos, pelo menos os românticos franceses, pretendiam inaugurar um mundo novo, enquanto os simbolistas se sentiam representantes dum mundo em decadência. O sentimento da decadência encontra-se em quase todos os simbolistas da primeira hora: em Verlaine que declarou –

"Je suis l'Empire à la fin de la décadence..." –

mas também em Mallarmé[14]. O sentimento da decadência, que é mais uma maneira de fugir da realidade, é fortalecido pelos muitos naturalistas-

---

14 R. de Gourmont: " Stéphane Mallarmé et l'idée de la décadence". (In: *La culture des Idées.* 7ª. ed. Paris, 1946.)

apóstatas que se associam aos simbolistas: Huysmans, Garborg, Hansson – todos eles frustrados na luta pela realidade. Essa reação psicológica é tão forte que simbolismo e decadentismo se confundem no conceito da poesia e mentalidade da "fin du siècle". É um sentimento de bancarrota coletiva. Uma civilização demite-se dos seus próprios fundamentos intelectuais para submergir no antiintelectualismo.

Isso não é próprio do romantismo francês. Mas é próprio daqueles outros romantismos que exerceram influência sobre o romantismo francês: do inglês e do alemão. Com efeito, as influências estrangeiras são muito fortes no simbolismo francês, até predominantes. O simbolismo francês está mais perto de Novalis e Keats do que de Lamartine e Hugo; o seu único precursor autêntico na França é Nerval. Mas a escolha daquelas influências estrangeiras obedeceu a normas especiais, estabelecidas pelo "parnasiano" Baudelaire. Considerado dentro da literatura européia, o simbolismo francês continua o romantismo anglo-germânico. Mas, considerado dentro da literatura francesa, o simbolismo francês é – por mais estranho que pareça isso – continuação imediata do parnasianismo odiado[15]: no simbolismo de Mallarmé, Verlaine e Rimbaud continuam, embora essencialmente modificadas, as três formas principais do Parnasse: o "l'art pour l'art", a poesia intimista e a poesia pessimista-ateísta. Se as aproximações – que só têm sentido exclusivamente histórico – não fossem quase insultuosas, citar-se-iam os nomes de Leconte de Lisle e Sully Prudhomme. Mas onde fica a fronteira entre parnasianismo e simbolismo? Anatole France excluiu o parnasiano Mallarmé do terceiro volume do *Parnasse contemporaine* porque não o considerava bastante "claro". Deste mesmo ano de 1876 é o *Après-midi d'un Faune*. Aí está a fronteira entre as poesias parnasianas e as poesias simbolistas de Mallarmée, que já conhecera Poe e traduzira *The Raven*. Poe, porém, é a grande descoberta de Baudelaire; e este é o único parnasiano – enquanto pode ser chamado parnasiano – que os simbolistas admitiram; ele já não fora "claro".

Essa falta de "clareza" foi, aos olhos dos contemporâneos, o grande pecado do simbolismo: não conseguiram entender os símbolos. A

---

15 P. Martino: *Parnasse et Symbolisme*. Paris, 1925.

posteridade antes afirmava o contrário: acredita entender também aqueles símbolos que não compreende, a pretensão dos simbolistas de terem sido mensageiros de uma poesia inteiramente nova. Opõe-se a essa pretensão a tese incontestável de que toda poesia autêntica, de todos os tempos, maneja símbolos e é, em certo sentido, simbolista. É realmente assim. Mas essa afirmação não desvaloriza a poesia simbolista de 1880; só não compreende o papel histórico do simbolismo; isto é o motivo por que justamente esse movimento, justamente essa poesia de 1880, mereceria mais do que qualquer outro o apelido de "simbolista".

Para compreender esse motivo e aquele papel histórico, basta considerar que, depois do esgotamento do romantismo, a poesia imediatamente anterior ao simbolismo tinha deixado de manejar símbolos, contentando-se com os "objetos": a poesia parnasiana. Neste sentido, a poesia parnasiana não é poesia. E, nesse mesmo sentido, foi o papel histórico do simbolismo o restabelecimento da verdadeira poesia. O nível em que os grandes simbolistas, Mallarmé sobretudo, realizaram essa sua missão é bem definido pela comparação com a poesia de Poe, que só lhes forneceu recursos técnicos: entre Poe e Mallarmé há toda a diferença de nível entre o talento inventivo e o gênio criador. Mas a teoria estética de Poe já estava naturalizada na França: pelo gênio solitário que a adotara, o de Baudelaire[16].

A estética de Baudelaire exercia influência profunda sobre o simbolismo[17]. Substituiu os objetos, a "chose entière", do parnasianismo pelas correspondências misteriosas do swedenborgiano Poe.

> "...L'homme y passe à travers de forêts de symboles"

leu-se no soneto "Correspondances", de Baudelaire – e a poesia simbolista pretende ser "comme de longs échos" dessas correspondências. "Quant aux phénomènes, ils ne sont que les apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales", dizia Moréas no manifesto de 18 de setembro de 1886, no *Figaro*. Em Baudelaire aprenderam

---

16 J. Chiari: *Symbolisme from Poe to Mallarmé. The Growth of a Myth*. London, 1956.
17 Cf. "Literatura burguesa", nota 120.

os simbolistas certo idealismo filosófico ou teosófico como base da poesia autêntica. Admitia-se como poesia só aquilo que se baseava nesse idealismo, quer dizer a poesia de Novalis e Poe ao lado da música de Wagner e da teosofia de Swedenborg; não é acaso que são estas as quatro preferências de Baudelaire. Mais tarde, os simbolistas chegaram a apreciar Keats e conhecer Nietzsche, dos quais Baudelaire também teria gostado. E quase todos esses elementos já se encontraram reunidos em Villiers de L'Isle Adam.

Villiers de L'Isle Adam[18], descendente de cruzados, orgulhoso da sua estirpe milenar, vivendo na extrema miséria da boêmia profissional, passou pela história literária francesa como personagem fantástico de um sonho. Figura anacrônica de último romântico na época do Comité des Forges e dos sindicatos socialistas, lançou contra o século da técnica a sátira de *Tribulat Bonhomet*. A admiração de Malarmé não lhe melhorou a situação. Obtiveram sucesso de livraria só os seus *Contes cruels*, que não passam de uma versão francesa da arte novelística de Poe. Essa preferência pelo poeta predileto de Baudelaire é significativa: Villiers de L'Isle Adam, católico pitoresco e dândi decadente, é como uma mistura do Marius, de Pater, e do Des Esseintes de Huysmans, vivendo nos sonhos fantásticos de Poe; a sua obra póstuma *Axel*, tragédia do aristocrata que prefere o suicídio à traição do seu tesouro secreto, é um símbolo da atitude estética. Mas Pater, Huysmans, Poe – esses nomes não se enquadram bem no conceito de um último romântico à maneira francesa; e com efeito, Villiers não tinha nada da eloqüência de Hugo nem do sentimentalismo de Lamartine, mas muito de Nerval. É o Nerval da prosa artística, o criador da prosa simbolista. Muito já se especulou sobre as origens desse seu romantismo particular; e um crítico apontou as origens célticas do aristocrata bretão, lembrando analogias no misticismo de Yeats. O fato de Yeats ter recebido influências profundas de Villiers de L'Isle Adam

18 Philippe Auguste Villiers de L'lsle Adam, 1840-1889.
Contes cruels (1883); *L'Eve future* (1886); *Tribulat Bonhomet* (1887); *Nouveaux contes cruels* (1888); *Axel* (1890).
E. de Rougemont: *Villiers de L'Isle Adam*. Paris, 1910.
M. Daireaux: *Villiers de L'Isle Adam, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1936.
E. Wilson: "Axel and Rimbaud". (In: *Axel's Castle.* 2ª. ed. New York, 1943).
A. Lebois: *Villiers de L'Isle Adam*. Neuchâtel, 1952.

desvaloriza um pouco essa hipótese. Mas revela com clareza maior a grande importância histórica de *Axel*, uma das obras mais significativas da literatura francesa da "fin du siècle". É um grande símbolo, o símbolo mais denso do evasionismo. Edmund Wilson chega a apreciar *Axel* como ponto crítico da história literária moderna. Villiers de L'Isle Adam é o poeta em que o "l'art pour l'art", o intimismo e o pessimismo do Parnasse se transformam em esteticismo, evasionismo e misticismo dos simbolistas; está entre Baudelaire, Laforgue e Lautréamont, de um lado e, de outro lado, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, ou mesmo Valéry, Yeats e Joyce. É uma das grandes testemunhas da importância histórica do simbolismo.

O simbolismo não é um movimento homogêneo. Havia vários simbolismos, quase tantos quantos eram os poetas simbolistas. Distinguem-se, porém, principalmente três correntes: a do "l'art pour l'art", que não tem nada com o esteticismo de Anatole France, mas muito com a estética de Baudelaire; a corrente de poesia intimista, de confissões pessoais e preocupações decadentistas, com inclinações ao catolicismo, mas que não tem nada com o catolicismo de Bourget, e sim muito com o pessimismo de Laforgue; e enfim uma corrente, antes rara, de poetas revoltados, sem pontos de contato com a revolta racionalista dos radicais do naturalismo, mas com a revolta antiintelectualista de Lautréamont. O Parnasse não está inteiramente esquecido: quanto ao "l'art pour l'art", lembra-se a admiração de Baudelaire por Gautier; quanto ao intimismo, alguns ainda admiram Coppée; e até os revoltados não podem odiar o cristianismo com fúria maior do que Leconte de Lisle. Mas os novos nomes são Mallarmé, Verlaine, Rimbaud; é realmente um novo mundo de poesia.

Em torno de Mallarmé[19] formou-se uma lenda, altamente proveitosa à multiplicidade das interpretações e à repercussão de sua poesia, mas prejudicando a compreensão. O salão da Rue de Rome, no qual o

---

19 Stéphane Mallarmé, 1842-1898.
L'après-midi d'un Faune (1876); *Poésies complètes* (1887); *Divagations* (1897); *Poésies complètes* (1899); *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (1914) ; *Vers de circonstance* (1920).
J. Royère: *La poésie de Mallarmé*. Paris, 1920.
A. Thibaudet: *La poésie de Stéphane Mallarmé*. 3ª. ed. Paris, 1927.

mestre recebeu os discípulos extáticos, tornou-se símbolo da famosa "torre de marfim" dos inimigos da realidade social, laboratório de experimentos poéticos inéditos e estéreis. Os contemporâneos viram em Mallarmé antes o poeta da última decadência romântica –

"La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres":

um dândi do "verbo mágico", assim como Baudelaire fora um dândi da devassidão; um poeta experimental, de extravagâncias incompreensíveis e inúteis. Gerações posteriores preferiram condenar o hermetismo de Mallarmé porque só poucos eleitos são capazes de penetrá-lo; porque Mallarmé, como se fosse parnasiano até os limites do delírio, substituiu a realidade social pela realidade imaginária da arte pura, desprezando a multidão – "Mais, hélas! Ici-bas est maître" – e fazendo da poesia uma arma da "reação", um narcótico dos intelectuais, uma evasão para "une Inde splendide et trouble". Entre esses dois extremos encontram-se os admiradores de Mallarmé, que são sempre interpretadores.

A poesia de Mallarmé não tem calor humano; parece antes exercício das capacidades poéticas a serviço de uma grande inteligência, de modo que a dificuldade do poeta só seria prova da insuficiência intelectual dos leitores. Não se esperam emoções sentimentais de um soneto como "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...", que continua até hoje, depois de inúmeros comentários, a "crux" dos interpretadores; mas afirma-se que essas poesias herméticas seriam vasos de profundos conceitos filosóficos.

J. Royère: *Mallarmé.* 2ª. ed. Paris, 1931.
D. A. K. Aish: *La métaphore dans l'oeuvre de Stéphane Mallarmé*. Paris, 1938.
E. Noulet: *L'oeuvre poétique de Mallarmé*. Paris,1940.
H. Mondor: *Vie de Mallarmé*. Paris, 1942.
C. Bo: *Mallarmé.* Milano, 1951.
J. Schérer: *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*. Paris, 1947.
G. Delfel: *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*. Paris, 1951.
W. Fowlie: *Mallarmé.* Chicago, 1952.
K.Wais: *Mallarmé, Dichtung, Weisheit, Haltung.* Muenchen, 1952.
G. Michaud: *Mallarmé, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1953.
Cl. Roulet: *Traité de Poétique Supérieure. Un coup de dès jamais n'abolira le Hasard.* Neuchâtel, 1956.
J.-P. Richard: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, 1962.

Extraí-los, eis o que fizeram todos os comentadores, desde Thibaudet. Esse trabalho não foi em vão, apesar de ter havido muitos erros. Teria sido exagero interpretar a identificação do "logique" e do "réel" na poesia de Mallarmé como filosofema hegeliano, exagero no sentido de atribuir a Mallarmé um sistema filosófico. Também parece frustrada a tentativa de Roulet, de descobrir em *Un coup de dès jamais n'abolira le Hasard* um sistema do gnosticismo. Mas esses equívocos também servem para compreender melhor um evasionismo poético que não é fuga do mundo, mas antes arrogância prometéia, tentativa audaciosa de exorcizar o caos por fórmulas mágicas, criando-se, por meio da poesia, uma ordem, se bem imaginária, da qual o mundo caótico carece e precisa.

As várias interpretações de Mallarmé contribuíram para esclarecer e aprofundar certo número de conceitos estéticos em geral. Mas não se pode afirmar com sinceridade que desde então seja melhor compreendido o sentido de "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui" ou "O rêveuse, pour que je plonge". A maior parte das poesias de Mallarmé fica incompreensível; e se às vezes se decifra o sentido filosófico de um verso, então surge a dúvida de que se valia a pena atravessar tantos mistérios verbais para chegar a um resultado tão magro. Resta só uma alternativa: Mallarmé reside num sétimo céu da poesia, inacessível para nós outros; ou então, seria um poeta de segunda ordem, frustrado nas tentativas de descobrir um novo continente poético, voltando da viagem perigosa com algumas notícias indecifráveis, talvez sem importância. Um Vasco da Gama, voltando sem tesouros da Índia –

> "Son chant reflété jusqu'au
> Sourire du pâle Vasco."

Místico profundo ou poetastro fracassado? Os *Vers de circonstance* provam que Mallarmé era capaz de usar todas as graças do verso francês; as poesias da sua primeira fase, parnasiana, são de clareza perfeita, até claras demais, de modo que toda crítica imparcial preferirá o encanto indefinido e inconfundível dos seus sonetos herméticos, tão perfeitos, formalmente, como qualquer grande soneto de Keats. Mallarmé era bem capaz de fazer poesias compreensíveis de alta qualidade; e não existe, a seu respeito, lenda mais perigosa do que esta: ele teria intencionalmente

encoberto o sentido das suas poesias. Se fez assim, não obedeceu a um dandismo ridículo, para distinguir-se dos outros, e sim a uma imposição inelutável de usar reticências.

"Je suis hanté! L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!"

Ninguém desconhecerá a emoção angustiosa desse "Je suis hanté"; e as quatro repetições da palavra "azur" parecem realmente abrir horizontes sobre um novo continente poético. As metáforas de Mallarmé não têm sentido tão exato, tão decifrável como as de Góngora; não representam correspondências materiais, mas espirituais. A sua técnica poética é gongorista; o resultado é parnasiano como uma *arrière-pensée* oculta. Contudo, Mallarmé não é um Baudelaire; é menos inteligente e – por mais estranho que pareça – mais espontâneo. Leu todos os livros, e tem no entanto a coragem de adivinhar atrás das palavras, mil vezes pronunciadas, sentidos novos, nunca descobertos. Como bom conhecedor da poesia inglesa, notou nela certos encantos vagos que a poesia francesa ignorava; mas tem uma fé inabalável, fé dum semanticista, nas possibilidades da língua francesa. Por isso resolveu "céder l'initiative aux mots", frase que não se deve interpretar no sentido do automatismo surrealista. Não pretende sonhar, mas ver, descobrir. Não assume as atitudes órficas de um Poe, um Baudelaire, um Villiers de L'Isle Adam, nos quais admirava mais os resultados do que o método. Admitiu o sonho apenas assim como o geógrafo sai temporariamente do gabinete de trabalho para empreender uma viagem de exploração científica. "Cedeu às palavras", para depois servir-se das revelações semânticas. Não sofreu a derrota de um megalômano que pretendera dominar o mundo por meio de palavras grandiloqüentes. No entanto, teve medo permanente de "déchet". Tinha lido todos os livros, e sabia que uma palavra nova, por mais insignificante que pareça, já era um triunfo. Mallarmé era modesto. Estava satisfeito com algumas pequenas poesias, dignas de serem transformadas por Debussy em música de câmara.

Mas isso seria poesia filosófica? A filosofia consiste menos nos teoremas do que nos métodos. Poesia filosófica não é versificação de filosofemas, e sim uma determinada atitude em face do material poético, da língua. O método de Mallarmé poderia ser chamado fenomenológico.

"Exclus-en, si tu commences,
Le réel..."

É precisamente aquilo a que Husserl chamava "colocar entre parênteses a realidade", para chegar às essências, às "idéias platônicas" que não se reconhecem na língua quotidiana desse mundo caótico, mas que, no entanto, estão escondidas nessas palavras tão gastas. Eliminando a "anedota", o não-essencial, Mallarmé eliminou as contingências, voltando ao sentido das palavras antes do pecado original da poesia. A eliminação de todo elemento narrativo, didático, teórico – assim como Poe a preconizara – leva ao sentido absoluto da língua, tão absoluto como o da música sinfônica sem palavras e sem programas. Eis a musicalidade que Mallarmé descobriu na língua francesa. O resultado foi uma música que não tem nada que ver com a música emocional dos italianos e alemães. A música de Mallarmé é intelectual e classicista como a língua francesa, é tão francesa como a música de Debussy. Neste sentido é Mallarmé o sucessor de Racine; a sua poesia é a música de Île-de-France. Não há possibilidade de imitá-la em língua estrangeira. Mas ao mundo inteiro deixou Mallarmé um grande ideal: o de uma poesia lírica, nitidamente separada de toda "anedota" e eloqüência, das baladas, fábulas, discursos poéticos de outrora. Mallarmé talvez não esteja na mesma altura dos maiores poetas da literatura universal; mas em face da sua poesia, dois terços da poesia antes de Mallarmé desaparecem como apoéticos ou antipoéticos. Não é apenas o mestre da "poésie pure" de Valéry; foi o mestre da poesia moderna inteira, de influência incomensurável, sobretudo no hermetismo dos italianos Ungaretti e Montale, dos espanhóis, dos ingleses e de todos, enfim; é o mestre de uma nova sensibilidade poética, que é a nossa. Despede-se de nós só para dizer-nos como seu "Faune":

"... adieu, je vais voir l'ombre que tu devins."

Mas também nos deixou o grave problema da relativa incomunicabilidade da poesia: o problema de toda poesia hermética, e enfim, de toda arte.

Verlaine[20] não apresenta os problemas hermenêuticos de Mallarmé. Conforme a observação de um crítico moderno, Verlaine não tem "message". Em vez disso, é um poeta todo pessoal, falando só dos seus próprios sofrimentos que eram às vezes tão indecentes como os seus prazeres. É um intimista sentimental ("Il pleure dans mon coeur..."), um poeta para adolescentes que costumam antecipar mentalmente as derrotas futuras na vida:

"... Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
espérances noyés!"

Verlaine não é poeta de angústias kierkegaardianas nem de sutilidades semânticas nem de reivindicações sociais. Continua muito lido; só certa crítica lhe nega o papel histórico, a influência na evolução da poesia moderna, enfim, a "présence". É um romântico. Acontece, porém, que Verlaine, grande inimigo da eloqüência hugoniana –

"Prends l'éloquence et tords-lui son cou!"

– não tem nada que ver com o romantismo francês. Laforgue, conhecendo a língua e poesia dos alemães, representa caso parecido; e Verlaine nasceu perto da fronteira alemã. O céu sobre a sua poesia não é o de Mallarmé e Debussy, mas antes o céu de Eichendorff e Shumann. É um poeta "popular", embora no sentido literário da palavra, isto é, o contrário do antipoeta popular Béranger. Aquelas críticas modernas não permitem compreender o êxito enorme de Verlaine, talvez o sucesso mais universal que jamais teve um poeta

---

20 Paul Verlaine, 1844-1896.
Poèmes saturniens (1866); *Fêtes galantes* (1869*); La Bonne Chanson* (1870); *Romances sans paroles* (1874); *Sagesse* (1881); *Jadis et Naguère* (1884); *Amour* (1888); *Dédicaces* (1889); *Parallèlement* (1889); *Mes Hôpitaux* (1891); *Mes Prisons* (1893), etc.
Edição crítica das poesias por Y.-G. Le Dantec, Paris, 1938.
E. Delahaye: *Verlaine*. Paris, 1922.
E. Lepelletier: *Paul Verlaine, sa vie, son oeuvre*. 2.ª ed. Paris, 1923.
P. Martino: *Verlaine.* Paris, 1924.
H. Strentz: *Paul Verlaine. Son Oeuvre.* Paris, 1925.
A. Fontainas: *Verlaine, Rimbaud*. Paris, 1932.
C. Morice: *Verlaine, poète maudit*. Paris, 1947.

lírico (com exceção de Heine): traduzido para todas as línguas, imitado em todas as línguas. A todas as nações que ainda possuem uma poesia popular autêntica, em primeira linha às germânicas e eslavas, Verlaine parecia a própria voz poética da natureza, falando pela primeira vez em língua francesa. Os franceses, em geral, não pensavam dessa maneira. Na França, assim como na Itália e na Espanha, imitaram-no só os decadentistas. Verlaine foi eleito "prince des poètes" no momento em que a poesia decadentista dominava. Quer dizer, a crítica francesa reconhecia na sua música verbal um artifício sutilíssimo. Admiravam essa arte sobretudo porque quem a produziu foi um mendigo, vagabundo, alcoólatra. A glória de Verlaine baseava-se, pelo menos em parte, no escândalo da sua vida: abandono da mulher recém-casada, fuga com o amante homossexual Rimbaud, atentado contra o amigo, dois anos de prisão na Bélgica, mendigo sujo, bebedor de absinto, freqüentando os bordéis e hospitais. Homem patológico, todo decadente, assim foi o "prince des poètes". O fim natural das suas aventuras foi a declaração de falência espiritual: salvou-se pela conversão ao catolicismo, e os leitores e críticos católicos conservam até hoje a maior fidelidade ao autor de *Sagesse*. As blasfêmias que proferiu mesmo depois, a exploração da caridade católica pelo parasita insolente, tudo isso não diz nada contra a sinceridade de sua fé. Mas *Sagesse* não é o melhor livro de Verlaine. Com certa razão, um crítico fala de "music-hall céleste"; e outro, de "mistura incoerente de Baudelaire e madame Desbordes-Valmore". O grande livro de Verlaine, aquele em que se encontram os seus versos mais permanentes, é *Romances sans paroles*, título feliz para sugerir a música romântica. O que há de bom em *Sagesse* é aquilo que é melhor em *Romances sans paroles*: o romantismo autêntico. E aí está o motivo do desprezo dos modernistas pela poesia de Verlaine.

Vida e personalidade de Verlaine continuam a perturbar quem pretende apreciá-las. Vê-se em Verlaine um parnasiano-apóstata, um revoltado contra a falsa disciplina do Parnasse; mas, em vez de chegar à nova ordem da poesia moderna, teria abandonado toda disciplina, entregando-se à anarquia mental do romantismo. E nem chegou ao anarquismo completo de Rimbaud, porque Verlaine ficou sempre um pequeno-burguês sentimental, "falsamente popular". À impureza da sua vida corresponderia a "impureza" da sua poesia. É preciso notar que esse julgamento severo, da parte de críticos modernistas, se baseia em critérios parnasianos. É como

um eco longíquo do susto dos parnasianos que encontraram o colaborador do *Parnasse contemporain* e sonetista do volume *Poèmes saturniens* na prisão, no bordel e no hospital dos pobres. É preciso admitir que Verlaine não apostatou de todo o Parnasse. Mas sempre foi romântico à sua maneira.

"Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une longueur
Monotone..."

– esta poesia "verlainianíssima" está nos *Poèmes saturniens* parnasianos. E continua:

"Et je m'en vais
Au vent mauvais
qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte." –

versos que lembram o

"Puis ça, puis la, comme le vent varie"

de Villon. Há muita coisa que lembra a Villon, na vida e na poesia de Verlaine: a indisciplina e o crime, a conversão e a blasfêmia, a expressão toda pessoal sem eloqüência, a musicalidade popular. Mais tarde, Verlaine tornou-se consciente do parentesco; e parte das suas últimas poesias é má imitação de Villon. Mas isso não se pode afirmar com respeito às *Romances sans paroles* nem às melhores peças de *Sagesse*. Assim como Mallarmé pertence à tradição Ronsard-Chénier, levando a Valéry, assim Verlaine pertence à tradição de Villon, levando a Apollinaire, sem renegar de todo as reminiscências de Lamartine. Assim como este último, Verlaine também não tem "idéias". As suas idéias estão, como na poesia popular, nas sensações musicais; são temas como de uma sonata escrita por compositor impressionista; ou como o quarteto para cordas, de Debussy. De modo que fica só a evocação por sugestão

musical: sua poesia é, assim como ele mesmo exigia, "de la musique avant toute chose". Ponto de partida e resultado são romântico-populares; só o método é simbolista. Verlaine realiza, nem sempre mas muitas vezes, o milagre de uma poesia que é popular e "pure" ao mesmo tempo.

O homem Verlaine era "decadente"; a sua poesia, não. Talvez não corresponda ela ao gosto de todos os tempos; mas a natureza humana é permanente, e em todos nós existe um pedaço da fraqueza de Verlaine.

> "Cette âme qui se lamente
> En cette plaine dormante,
> C'est la nôtre, n'est-ce pas?
> La mienne, dis, et la tienne
> Dont s'exhale l'humble antienne
> Par ce tiède soir, tout bas?"

Às vezes, darão a essa pergunta resposta negativa. Mas Verlaine é dos poetas que nunca morrem de todo, ressuscitando sempre de novo.

Rimbaud[21], de maneira paradoxal, realizou o ideal parnasiano: não há outro poeta em que vida e poesia estejam tão rigorosamente se-

---

21 Arthur Rimbaud, 1854-1891.
Une Saison en Enfer (1873; edição perdida); *Les Illuminations* (publ. por P. Verlaine, 1886); *Les Illuminations, Une Saison en Enfer* (publ. por P. Verlaine, 1892).
Edições por P. Berrichon (prefácio de P. Claudel), 2ª. ed., Paris, 1924, e por R. de Renéville e J. Mouquet, Paris, 1947.
E. Delahaye: *Les Illuminations et "Une Saison en Enfer" de Rimbaud*. Paris, 1927.
M. Coulon: *La vie de Rimbaud et de son oeuvre*. Paris, 1929.
F. Ruchon: *Jean-Arthur Rimbaud, sa vie, son oeuvre, son influence*. Paris, 1929.
R. Renéville: *Rimbaud le voyant*. Paris, 1929.
A. Fontaine: *Génie de Rimbaud*. Paris, 1934.
E. Starkie: *Rimbaud*. 2ª. ed. London, 1947.
P. Petitfils: *L'oeuvre et le visage d'Arthur Rimbaud*. Paris, 1949.
C. Fusero: *Vita e poesia di Rimbaud*. Milano, 1951.
Etiemble: *Le mythe de Rimbaud. Structure du mythe*. Paris, 1952.
A. Dhotel: *Rimbaud et la révolte moderne*. Paris, 1952.
W. Fowlie: *Rimbaud's Illuminations. A Study in Angelism*. New York, 1953.
H. Mondor: *Rimbaud et le génie impatient*. Paris, 1955.
W. M. Frohock: *Rimbaud's poetic pratice*. Cambridge, Mass., 1963.

paradas. Todos os seus versos foram escritos antes de ele chegar aos vinte anos de idade, quer dizer, antes de iniciar a vida. Depois seguiram-se os anos de vagabundagem, das aventuras comerciais na África; e durante todo esse tempo, até a morte, ele, um dos maiores poetas franceses, nunca mais escreveu um só verso. Quer dizer: a poesia de Rimbaud não tem nada que ver com a sua vida. Desprezando esse fato, quase todas as interpretações tomam como base a vida de Rimbaud: seja o começo, a fuga do jovem poeta em companhia de Verlaine ao qual arruinou a existência; seja o fim, o regresso do moribundo para a Europa, a morte no hospital de Marseille, depois de uma conversão que não está, aliás, plenamente provada. Mas o fato único que caracteriza Rimbaud está colocado entre a sua poesia e a sua vida: não é a atividade poética de poucos anos nem o silêncio de muitos anos e sim o próprio gesto de emudecer.

Interpretando-se Rimbaud do ponto de vista de 1870, é ele o "missing-link" entre Baudelaire e os simbolistas, ou antes uma antecipação do simbolismo. O soneto conhecidíssimo *Les voyelles* é elaboração da teoria baudelairiana das "correspondences", fornecendo o primeiro exemplo de uma poesia alógico-sugestiva. As peças propriamente baudelairianas de Rimbaud – *Les effarés*, *Les pauvres à l'église*, *Les premières communios*, *Les chercheuses de poux* – estão entre as suas "primeiras poesias"; são responsáveis pela definição de Rimbaud, durante quase cinqüenta anos, como pré-simbolista. O mesmo conceito aplica-se a várias poesias das *Illuminations*. Mas seria interessante comparar um poema como "Bruxelles" com as poesias belgas de Verlaine: não apenas desapareceu o último vestígio da realidade que ocasionou o poema, mas ela é substituída pela imagem de outra realidade, alheia, reflexo da alma funesta do poeta. Isso já não é simbolismo. Isto já é inexplicável, assim como o *Bâteau ivre* não pode ser definitivamente interpretado, porque não reduzível para termos lógicos. Antecipa o pós-simbolismo dos modernistas, a poesia do subconsciente. Do ponto de vista de 1870 é Rimbaud um romântico radicalíssimo, levando aos extremos o conceito de vate visionário de Hugo: "Le poète se fait voyant par un long, immense et déraisonneé dérèglement de tous les sens." Esse "voyant" é algo como um Hugo, visto através de Nerval; todos os três – Hugo, Nerval e Rimbaud – gostavam, aliás, do ocultismo. O fato novo em Rimbaud é a revolta do "satan adolescent". Uma revolta tão radical que já não tinha nada que ver com o satanismo dos

românticos nem com a revolução socialista da Commune de 1871, à qual Rimbaud dedicou, aliás, mais do que uma poesia. Foi uma violentíssima crise de adolescência: uma revolta, a de Rimbaud, contra todas as formas da sociabilidade entre os homens e entre os homens e Deus. Uma revolta anarquista-ateísta: primeiro, contra a religiosidade burguesa que o martirizara na casa materna; depois, contra toda e qualquer religião, contra Deus e a sua criação, contra a condição humana, até contra o meio mais elementar da convivência: contra a língua. Rimbaud sempre fora hermético, embora por motivos diversos dos de Mallarmé, não por dificuldades verbais, mas pela extrema condensação das metáforas e a eliminação dos "missing-links" lógicos. "J'ai seul la clef de cette parade sauvage." Rimbaud resolveu guardar esse seu mistério; e a maneira mais segura de não ficar entendido foi esta: não dizer nada. Acabou com a literatura, abandonando a poesia e desaparecendo da França e da Europa. O silêncio misterioso de Rimbaud excluiu os seus poemas de qualquer influência sobre os simbolistas, que só o apreciaram como baudelairiano extremado.

Quando a figura de Rimbaud reapareceu no horizonte, Baudelaire já não era considerado como satanista e sim como pré-simbolista. Agora, a conversão final em Marseille parecia coerente; e a nova interpretação de Rimbaud, inaugurada por Claudel, reconheceu no seu silêncio a afasia do místico em face das coisas divinas, inefáveis. Daí era só um passo para o Rimbaud ocultista e poeta do subconsciente, assim como o entendiam os surrealistas, revoltados como ele contra Deus e a sociedade. Mas, assim como o verdadeiro Rimbaud não é o pré-simbolista daquelas poesias baudelairianas, tampouco é ele o convertido de Marseille nem o surrealista de 1920. O místico passa pela "noche escura" da afasia, isso é verdade. Mas Rimbaud não passou; ficou lá. A sua conversão final, não acompanhada de nenhum verso, pode inspirar respeito ao homem Rimbaud; mas não conta para a interpretação do poeta, então já mudo havia quase vinte anos. A poesia conservada de Rimbaud só fala em revolta. Os poemas em prosa como "Après le Déluge", "Mystique", "Angoisse", "Parade" são as coisas mais terríveis que já se escreveram desde os dramaturgos elisabetanos; "Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie". Versos como –

> "O saisons, ô châteaux,
> Quelle âme est sans défauts?

> J'ai fait la magique étude,
> Du bonheur, qu'aucun n'élude." –

põem o ponto final da poesia negativa, mostrando como num raio o mundo passado e fixando-se depois na felicidade indestrutível do Nada. Aí a alegria radiante do –

> "Elle est retrouvée.
> Quoi? l'éternité."

Daí em diante já não existem, já não podem existir versos, poesias, literatura. "Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait", explica Gide. Depois, só existe "vida", no sentido mais "existencial", mais primitivo, até sem fala, também sem fala revolucionária. Se isto é "angelismo", como achava Claudel, então é o do homem caído que pretende pela revolta aprender a língua dos anjos que ninguém entende. O radicalismo de Rimbaud é mais radical do que o de Baudelaire e Lautréamont, que não se cansaram de protestar; para não dizer nada dos radicais que limitam o protesto à ação política e social. A vitória de Rimbaud é o fim da poesia, seria o fim da civilização humana, para dar lugar à existência desumana que ele levou na África. Uma poesia sutilíssima como prelúdio de uma vida bárbara.

Mas não é possível explicar-lhe a poesia pela vida que começou precisamente quando a poesia acabou. A poesia e a vida de Rimbaud, tão rigorosamente separadas na realidade, têm significações diferentes. O homem Rimbaud fugiu do mundo, quer dizer, da realidade social, da qual não quis participar, sem ser capaz de destruí-la. É o maior dos evasionistas e mostrou o último fim das evasões: o primitivismo em que o homem civilizado volta a encontrar-se com a natureza bárbara. O poeta Rimbaud, um dos mais geniais de quantos se guarda a memória, malogrou nos seus intuitos; prova disso é a destruição do manuscrito das *Illuminations*, o silêncio, a afasia. Quando se fala em decadência da poesia que se separa da vida, não se deve esquecer o exemplo de Rimbaud, perdendo a vida –

> "Par délicatesse
> J'ai perdu ma vie" –

separando-a da poesia. A derrota do poeta Rimbaud era toda pessoal. Não podia ter conseqüência nem repercussão. Nesse sentido, todos os que pretenderam seguir o caminho de Rimbaud estavam equivocados, inclusive e sobretudo os surrealistas. A tentativa de Etiemble de destruir "o mito em torno de Rimbaud", só pode ter esse sentido: o de barrar o caminho aos que, idolatrando-o, pretendem imitá-lo. Pois a única maneira possível de imitar Rimbaud é a seguinte: deixar, como ele, de fazer poesia. Ninguém imita essa crise de puberdade de um gênio. Produto dessa crise singular foi sua poesia, na qual há muita belíssima poesia romântica e quatro versos de solitária beleza clássica: aquele misterioso "Quatrain", único exemplo de uma poesia simbolista como expressão objetiva:

"Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain…"

Ecce Poeta; eis o Rimbaud que nunca foi imitado, nem por ele mesmo, o Rimbaud clássico.

Rimbaud não se tornou conhecido antes de 1886; e mesmo depois não tinha, durante muito tempo, repercussão considerável. O papel da revolta foi só representado pelos "fantaisistes", mais jocosos do que perigosos. Os evasionistas seguiram Mallarmé, os decadentistas seguiram Verlaine; e, apesar do susto de Brunetière e as mofas de Lemaître, a vitória do movimento simbolista estava garantida. Trata-se, como já se disse, do maior e mais intenso movimento poético que o mundo já viu, repercutindo na Holanda e na Rússia, na Espanha e na Escandinávia, na Áustria e na América Latina, fazendo de Paris, mais uma vez, a capital literária do continente euro-americano. Teatro desse movimento eram as pequenas revistas. O crítico Charles Morice, entusiasta da primeira hora, fundou em 1884 a *Lutèce*; em 1885, apareceu Éduard Dujardin com a *Revue indépendante*. 1886 foi mais um grande ano, o ano do manifesto de Jean Moréas no *Figaro*, o ano de *Vogue* e do *Symboliste*, as duas revistas de Gustave Kahn, e da *Pléiade* de Saint-Pol-Roux. Todas essas revistas tinham vida efêmera, circulando só entre os boêmios do "Chat Noir" e do Café Vachette. A batalha definitiva foi travada e vencida nas páginas do *Mercure de France*, fundado em 1889 e publicado desde o 1º. de janeiro de 1890 sob a direção de Alfred Vallette, logo reconhecida como a primeira revista literária do mundo. Entre os colaboradores esteve, ao

lado de Albert Samain e Ernest Raynaud, o naturalista Jules Renard. O *Mercure de France* tornou-se órgão principal da "escola" simbolista pela colaboração decisiva do crítico Remy de Gourmont[22], poeta medíocre mas prosador de primeira ordem, amigo de Huysmans, que lhe prefaciou *Le Latin Mystique*, conhecedor curiosíssimo das literaturas medievais e estrangeiras, espécie de Anatole France do simbolismo. O seu primeiro *Livre des Masques*, retratos críticos dos poetas simbolistas, conquistou o mundo. Os retratados – Maeterlinck, Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Mallarmé, Samain, Rimbaud, Laforgue, Moréas, Merrill, Saint-Pol-Roux, Verlaine e outros – também apareceram, em 1900, na primeira edição dos *Poètes d'Aujourd'hui*, de Adophe Van Bever e Paul Léautaud[23], uma das antologias mais belas que existem. Contudo, a segunda edição de 1906 já revela certa estagnação; e a terceira, de 1929, já é uma antologia da poesia francesa moderna, apenas excluindo com teimosia alguns anti-simbolistas marcados. O movimento simbolista na França esgotou-se com rapidez. Mas havia uma plêiade de bons poetas: mallarmeanos, verlainianos, "fantaisistes".

Entre os mallarmeanos do rigoroso "l'art pour l'art", o mais respeitado foi Saint-Pol-Roux[24], que vivia na solidão dos campos, dedicado exclusivamente ao negócio de inventar metáforas engenhosas. Esse "Góngora francês" não deixou obra definitiva que lhe sobreviva, mas a coragem poética do octagenário tinha afinal algo de comovente. Sucesso não coube a nenhum dos mallarmeanos ortodoxos; mas alcançou, pelo menos um

---

22 Remy de Gourmont, 1858-1915.
Sixtine (1890); *Le Latin mystique* (1892) *Le Livre des Masques* (1896/1898); *Le Songe d'une femme* (1899); *Promenades littéraires* (1904/1927); *Promenades philosophiques* (1905/1909), etc.
P.-E. Jacob: *Remy de Gourmont.* Paris, 1932.
G. Rees: *Remy de Gourmont. Essai de biographie intellectuelle*. Paris, 1939.

23 A. Van Bever e P. Léautaud: *Poètes d'Aujourd'hui*. (1900; 2ª. ed., 1906; 3ª. ed., 1929.)

24 Saint-Pol-Roux (pseudônimo de Paul Roux), 1861-1940.
Les Reposoirs de la procession (1893); *La Rose et les Épines du Chemin* (1901); *De la Colombe au Corbeau par le Paon* (1904); *Les Féeries intérieures* (1907).
T. Briant: *Saint-Pol-Roux*. Paris, 1952.

triunfo tardio, histórico, o misterioso Edouard Dujardin[25], um dos primeiros cultores do verso livre, um dos primeiros que fizeram representar no palco uma peça simbolista. E trinta anos depois descobriu-se-lhe mais uma prioridade cronológica: no romance *Les Lauriers sont coupés*, Dujardin, já em 1888, havia empregado o "monólogo interior", o famoso recurso novelístico de Joyce. Mas naquele tempo Dujardin já viveu principalmente para os estudos de história das religiões, assunto que o simbolismo herdara do Parnasse, cultivando-o no mesmo sentido anticristão. Disso só fez exceção o mais puro dos mallarmeanos, Milosz[26], aristocrata lituano, católico fervoroso, decadentista, depois místico, altissimamente apreciado por um pequeno grupo de conhecedores. Parecia, enfim, como se o grupo mallarmeano tivesse desaparecido; assim como desaparecera da literatura o discípulo predileto do mestre, Paul Valéry[27], do qual só se conheciam algumas poesias esparsas antes de ele dedicar-se aos negócios da publicidade e da engenharia. Vinte e cinco anos depois, com Valéry, o mallarmeanismo reaparecerá, iniciando-se o neo-simbolismo.

Os decadentistas seguiram o caminho de Verlaine; mas não seria exato chamá-los de "verlainianos". Verlainianos autênticos havia na Itália e na Alemanha, na Suécia e na Rússia; em toda a parte, enfim, menos na França, onde os decadentistas preferiram o Verlaine parnasiano dos *Poèmes saturniens* e *Fêtes galantes*. Daí era só um passo para o decadentismo meio romântico, meio classicista de Samain[28], que cantara

---

25 Edouard Dujardin, 1861-1949.
Les Lauriers sont coupés (1888); *Pour la Vierge du roc ardent* (1888); *Antonia* (1891); *Le Chevalier du Passé* (1892); *La Fin d'Antonia* (1893); *Poésis* (1913); *Le Mystère du Dieu mort et ressuscité* (1923), etc.

26 Oscar Venceslas de Lubicz Milosz, 1877-1939.
Poème des Décadences (1899); *Sept Solitudes* (1906); *L'Amoureuse Initiation* (1910); *Miguel Mañara* (1912).
J. Rousselot: *Milosz.* Paris, 1949.

27 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 21.

28 Albert Samain, 1858-1900.
Au Jardin de l'Infante (1893); *Aux flancs du vase* (1898); *Le chariot d'or* (1901).
F. Gohin: *L'oeuvre poétique d'Albert Samain.* Paris, 1919.
G. Bonneau: *Albert Samain, poète symboliste*. Paris, 1925.

"... l'indécis, les sons, les couleurs frêles,
Et ce qui tremble...";

mas era um mestre do soneto e de todas as formas tradicionais. Samain encontra-se hoje em completo ostracismo; nenhum crítico lhe pode ouvir o nome sem zombar do sentimentalismo tísico do poeta que "a mis le symbolisme à la portée des pharmaciens et des petites bourgeoises de sous-préfecture". O desgosto explica-se, em parte, pelo sucesso: a pior característica de Samain contaminou inúmeros poetastros e foi imitada no mundo inteiro. Até grandes poetas, como Annenski, na Rússia, e Darío, na América, foram seduzidos pelo cantor dos cisnes nos parques de Versalhes e das pálidas infantas de Espanha. Mas a tuberculose de Samain não era imaginária, e a sua melancolia sincera; e só na melancolia reside o decadentismo frágil do parnasiano Samain, poeta menor; quem é capaz de esquecer as imitações, não deixará de achar belos os seus sonetos sobre Versalhes. Mais verlainiano, no sentido de "poète maudit", foi Deubel[29], talvez o último dos verlainianos franceses. Mas não era um "maudit", e sim só um intelectual infeliz que acabou no suicídio; a desgraça pessoal não basta para autenticar um poeta.

O grupo dos "fantaisistes" jocosos não era muito forte enquanto imperava a triste "décadence". Entre os "fantaisistes" e os revoltados situa-se o americano Stuart Merrill[30], escrevendo versos franceses de uma frescura impressionante e militando ao mesmo tempo nos círculos revolucionários dos operários socialistas de Nova Iorque. Duma geração algo mais nova o belga Fagus[31], o Banville do simbolismo, *virtuose* do verso ligeiro, capaz de

---

29 Léon Deubel, 1879-1913.
Le Chant des routes et des déroutes (1901); *Ailleurs* (1911).
L. Bocquet: *Léon Deubel*. Paris, 1930.

30 Stuart Merrill, 1863-1915.
Les Gammes (1887); *Poèmes, 1887-1897* (1897); *Les Quatre Saisons* (1900).
M. L. Henry: *Stuart Merrill. La contribution d'un Américain au symbolisme français*. Paris, 1929.

31 Fagus (pseudônimo de Georges-Eugène Fayet), 1872-1933.
Ixion (1903); *Danse macabre* (1920); *La Guirlande à l'épousée* (1921); *Frère Tranquille* (1922).
"Hommage à Fagus". *(Le Divan*, XVII/100, maio de 1925.)

imitar com mestria o tom de Villon e de canções religiosas medievais; uma poesia como "Pâques fleuries...", embora sendo *pastiche*, tem seu valor.

O declínio do simbolismo deu ocasião para várias apostasias espetaculares, sobretudo a de Jean Moréas[32], que fora o autor do manifesto simbolista de 1886. Já em 1891 fundou um grupo dissidente, a École Romane, desistindo da musicalidade neo-romântica e exigindo a volta à disciplina clássica, ao latinismo de Ronsard. Moréas, amigo íntimo de Charles Maurras – que estreou aliás nas letras como propagandista da École Romane – desejava estabelecer uma nova disciplina francesa, uma poesia "neo-romana". Mas era um triste decandentista, da estirpe de Verlaine, embora preferindo o esnobismo literário-aristocrático à vagabundagem plebéia. Como poeta estava longe de realizar o seu ideal teórico. Os seis livros de *Les Stances* evocam a atmosfera de

"Quand reviendra l'automne avec les feuilles mortes...",

poema bem verlainiano, tocando um só acorde, "une corde vouée à la Mélancolie".

A poesia de Moréas é pós-romantismo em formas classicistas: mas isso é uma das definições possíveis do parnasianismo. Os contemporâneos admiravam com razão essa poesia –

"Et dites: c'est beaucoup et c'est l'ombre d'un rêve"

– mas sua glória também se desvaneceu como "l'ombre d'un rêve". Um crítico explicou o esquecimento do poeta, que continua, no entanto, a figurar nas antologias, por uma frase feliz: da poesia de Moréas ainda gostam os que foram jovens quando ele era jovem.

---

32 Jean Moréas (pseudônimo de Joannis Papadiamantopoulos), 1856-1910.
Les Syrtes (1884); *Les Cantilènes* (1886); *Le Pélerin passionné* (1891); *Poésies, 1886-1896.* (1898); *Les Stances* (1899/1901); *Iphigénie* (1903).
E. Raynaud: *Jean Moréas et les "Stances"*. Paris, 1929.
R. Georgin: *Jean Moréas*. Paris, 1930.
R. Niklaus: *Jean Moréas, poète lyrique*. Paris, 1936.
A. Embiricos: *Les étapes de Jean Moréas*. Lausanne, 1949.

A École Romane não viveu por muito tempo. Mas a iniciativa de criar um neoclassicismo, como resultado do simbolismo tranqüilizado, encontrou muitos partidários: seja na pretensão de glorificar a luz mediterrânea; seja na pretensão de criar um simbolismo especificamente francês, para aclimatar melhor na terra de Ronsard e Chénier aquela poesia nebulosa de origens estrangeiras. A primeira pretensão, quis realizá-la o malogrado poeta Emmanuel Signoret[33], verbalista entusiasmado do "peuple ardent de lampes", dos "sacrés oliviers d'or". A admiração do seu camarada Gide sobreviveu à sua poesia; e sobreviveu-lhe, se bem que só cronologicamente, a poesia livresca de Gasquet[34], cantor do neolatinismo provençal.

Desses meridionais apaixonados distinguiu-se agradavelmente o "simbolista francês" por excelência, Henri de Régnier[35], destinado a tornar-se neoclassicista pelo casamento com uma das filhas de Heredia, o autor das *Trophées*. Poucos simbolistas empregaram com tanta mestria como ele o verso livre, manejando-o quase como se fosse um metro consagrado pela tradição. Régnier era virtuose da forma. Sabia cantar a "Cité des Eaux –

> "J'entends longuement ta dernière fontaine,
> O Versailles, pleurer sur toi, Cité des Eaux!" –

sem cair no sentimentalismo de Samain; sabia "ronsardiser" sem as pretensões programáticas de Moréas, e realizar, enfim, o sonho de um simbolismo "clássico" à maneira francesa: basta lembrar os títulos dos seus volumes de versos – *Les Jeux rustiques et divins*, *Les Medailles d'argile*, *La Cité des Eaux*, *La Sandale ailée*, *Le Miroir des heures* – para notar a idéia da antiguidade clássica, vista pelos olhos de um francês altamente cultivado de 1900.

---

33 Emmanuel Signoret, 1872-1900.
La Souffrance des Eaux (1899); *Le Premier Livre des Élégies* (1900), etc.
A. Gide: Prefácio da edição citada.

34 Joachim Gasquet, 1873-1921.
Chants séculaires (1903); *Le Paradis retrouvé* (1911).

35 Henri de Régnier, 1864-1936.
Les Jeux rustiques et divins (1897); *Les Médailles d'Argile* (1900); *La Cité des Eaux* (1902); *La Sandale ailée* (1906); *Le Miroir des Heures* (1901), etc.
P. Léautaud: *Henri de Régnier et son oeuvre.* Paris, 1908.
R. Honnert: *Henri de Régnier, son oeuvre*. Paris, 1923.

Era o único poeta da época cujos livros foram lidos pelo grande público. No momento em que saiu do simbolismo, foi proclamado pelos menos dogmáticos dos críticos como o maior poeta simbolista; e, em 1911, foi eleito membro da Academia francesa, honra que nenhum outro simbolista recebera, homenagem oficial que marcou o fim do simbolismo.

Os resíduos do parnasianismo – "l'art pour l'art", intimismo, pessimismo decadente – constituíam a parte francesa do simbolismo, que foi realmente uma planta exótica na terra de Racine. Já se mencionaram as influências estrangeiras. Em primeira linha: Wagner, já admirado por Baudelaire e Villiers de l'Isle Adam. Em Wagner aprendeu Mallarmé a idéia de língua-música; e Dujardin fundou para o seu culto, em 1885, a *Revue Wagnerienne*, um dos órgãos principais do movimento simbolista. Depois, os ingleses, Keats, Rossetti, Swinburne, nos quais os simbolistas franceses aprenderam o uso das maiúsculas, para personificar termos abstratos; também influiu Ruskin, do qual Robert de la Sizéranne (autor de *Ruskin et la religion de la beauté*, 1901) foi o apóstolo, sugerindo traduções do inglês ao jovem Proust. Enfim, e esta influência é a mais surpreendente de todas, a americana: Poe, o poeta do sonho, e Whitman, o inventor do verso livre. A França literária de 1885 é como um centro de atração de poesias "marginais" ao seu redor.

O simbolismo inteiro é, geograficamente, um fenômeno marginal. Floresce na Bélgica, às margens da França. É fraco na Inglaterra, mas forte na "orla céltica", na Irlanda. Não é muito forte na Alemanha, mas tem um centro às margens dela, na Áustria. Entra na Espanha não diretamente da França, mas através da América espanhola. Muitos entre esses poetas "marginais", confluindo para a França – Darío, D'Annunzio, Yeats, Rilke estavam em casa em Paris – sentiam irresistivelmente a força de atração da língua francesa. Entre os simbolistas franceses é grande o número dos estrangeiros: os flamengos constituem verdadeira Plêiade; Moréas é grego; Milosz é lituano; Stuart Merrill e Vielé-Griffin são americanos; e com eles volta ao debate a questão do verso livre. Nem todos os simbolistas o empregaram, e nem sempre; mas era grande o efeito dessa inovação, destruindo por completo a estrutura tradicional do verso francês. Vários foram os que reclamaram a honra do feito herostrático; Gustave Kahn viveu e morreu nessa ilusão. Mas aí já estava o audacioso verso livre de Laforgue; e este já tinha traduzido a Whitman. Depois

veio, em 1890, um órgão próprio do whitmanismo, os *Entretiens politiques et littéraires*, editados por Bernard Lazare e Paul Adam em companhia com Vielé-Griffin, poeta simbolista, americano por nascimento.

Vielé-Griffin[36] está hoje quase esquecido. É injustiça porque foi realmente poeta. O mais secundário dos aspectos da sua obra é a melancolia que parece decadentista. Mas isso não era a melancolia obrigatória dos adolescentes; tais versos estão num volume tardio do autor da *Clarté de Vie*, que tinha vivido uma vida clara e plena.

Vielé-Griffin fala da "ombre bleue" e do "halo violet des meules" no fundo da "plaine rose"; a sua poesia corresponde à pintura paisagística de Claude Monet. À maneira de pintar ao ar livre dos impressionistas também corresponde o verso livre de Vielé-Griffin. O que é artifício mal realizado nos "vers-libristes" franceses é harmonia espontânea nos poemas franceses desse americano.

Parece mesmo que o verso livre, tão adverso às leis naturais da versificação francesa, foi importação germânica, assim como a "música" de Verlaine. Os críticos reacionários não se enganaram tanto, ao denunciar o "atentado contra a majestade da poesia latina". Pela segunda vez, depois do caso do suíço Rousseau, a língua francesa recebeu "du vert" de além das suas fronteiras. Em relação muito nítida com isso está a presença de tantos belgas entre os simbolistas franceses; porque esses belgas – nomes como os de Maeterlinck, Rodenbach e Van Lerberghe o provam – eram de raça flamenga.

A literatura belga de expressão francesa, quase inexistente por volta de 1850, nem sequer pelo gênio isolado de Charles de Coster conseguiu levantar-se. O seu ideal de uma literatura flamenga em língua francesa só se realizou sob o impacto do simbolismo: a "Renaissance" surpreendente e efêmera da literatura belga[37]. Em 1881, um estudante da Universidade

---

36 Francis Vielé-Griffin, 1864-1937.
Poèmes et Poésies (1895); *La clarté de Vie* (1897); *Plus loin* (1906), etc.
J. de Cours: *Francis Vielé-Griffin, son oeuvre, sa pensée, son art*. Paris, 1930.

37 P. André: *Max Waller et la Jeune Belgique*. Bruxelles, 1905.
A. Heumann: *Le mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*. Paris, 1913.
V. Gille: *La Jeune Belgique*. Bruxelles, 1943.
A. J. Mathews: *La Wallonie*; *the Symbolist Mouvement in Belgium*. New York, 1947.

de Louvain, Max Waller, jovem revoltado com a cara angélica de um Ariel, destinado a morte prematura, fundou com alguns companheiros a revista *La Jeune Belgique*. Os intuitos eram nacionalistas: tornar as letras belgas independentes da tirania parisiense, criar uma literatura regionalista de horizontes abertos, europeus. O grande regionalista de "jeune Belgique" era Camille Lemonnier. Mas o seu método de representar a realidade belga foi o naturalismo "parisiense" de Zola. Naquele momento, os horizontes europeus já não eram naturalistas, mas simbolistas. A serviço do simbolismo fundou o crítico Albert Mockel, o Gourmont da Bélgica, em 1884, a revista *La Wallonie*; e em Paris tornou-se o próprio Gourmont propagandista dos poetas belgas; a ele, em primeira linha, deviam Maeterlinck e Rodenbach a repentina glória mundial. Hoje, essa glória é uma lembrança remota. Os simbolistas belgas, após terem encantado o mundo inteiro, desgostaram a todos pela obstinação da sua melancolia decadentista; representam, por assim dizer, o simbolismo simplista, o simbolismo para todos; e o gosto de todos era, então, a decadência. O "fantaisiste" entre os belgas, Fagus, tornou-se francês, parisiense. O "l'art pour l'art" mallarmeano está mal representado na Bélgica, apenas pelo fraco André Fontainas; e na obra deste mesmo não falta uma obra intitulada *Crépuscules* (1897). Eram todos eles decadentistas.

O único simbolista belga em que havia algo da frescura germânica de Vielé-Griffin e até algo de luz mediterrânea, foi Charles Van Lerberghe[38]; o seu amigo Albert Mockel não se cansou de atribuir-lhe a primazia entre os belgas. Com efeito, há muita luz nas *Entrevisions* e, sobretudo, no poema *La Chanson d'Éve*, escrito em Florença. Mas o próprio Mockel, embora falando em Botticelli, não nega, quanto ao paganismo místico de Van Lerberghe, a influência da arte mórbida de Dante Gabriel Rossetti. Van Lerberghe também é autor dum sombrio drama simbolista, *Les Flaireus*, a primeira peça do teatro simbolista belga, o modelo do *Intruse*, conforme a confissão do próprio Maeterlinck, feita no momento em que Van Lerberghe submergiu na noite da loucura.

---

38 Charles Van Lerberghe, 1861-1907.
Les Flaireurs (1889); *Entrevisions* (1898); *La Chanson d'Eve* (1904).
F. Severin: *Charles Van Lerberghe.* Bruxelles, 1922.
L. Christophe: *Charles Van Lerberghe*. Bruxelles, 1943.

Salvou-se desse desastre, a que também parecia destinado, o mais estranho dos simbolistas belgas, Albert Giraud[39], poeta fantástico que conseguiu disciplinar-se chegando a um classicismo mediterrâneo. Mas sua fama póstuma apóia-se na obra fantástica de sua mocidade, naquele ciclo lírico *Pierrot lunaire*, cuja letra Arnold Schönberg usará para iniciar uma nova época da música.

Georges Rodenbach[40] é o tipo completo do decadentista belga, o mais famoso entre eles. Infelizmente, essa glória é devida ao romance *Bruges-la-Morte*, em que as belas descrições da cidade morta se perdem entre páginas de horror melodramático e involuntariamente cômico; como romance, é um dos piores da literatura universal, de atração irresistível para a multidão dos leitores. Continua a ser lido avidamente; criou uma imagem pseudopoética da cidade de Bruges, fazendo esquecer a poesia do grande poeta brugense Gezelle e a poesia do próprio Georges Rodenbach. Toda a literatura do poeta está dedicada àquela cidade do *Règne du Silence*, tão esplêndida em séculos passados e hoje a pobre prisão das *Vies encloses dos "beguines"*. Na poesia de Rodenbach, muito mais do que no seu romance, vive

"O ville, toi ma soeur à qui je suis pereil,
Ville déchue, en proie aux cloches..."

Na poesia de Rodenbach estão presentes "les béguinages avec ses clochers noirs" onde "tinte le carillon" e cai continuamente uma chuva fina, melancólica, até a

39 Albert Giraud, 1860-1929.
Pierrot Lunaire (1884); *Guirlande des dieux* (1910).
H. Liebrecht: *Albert Giraud*. Bruxelles, 1946.

40 Georges Rodenbach, 1855-1898.
Le Règne du Silence (1891); *Bruges-la-Morte* (1892); *Les Vies encloses* (1896); *Le Miroir du ciel natal* (1898).
E. Révoil: *Georges Rodenbach*. Bruxelles, 1909.
G. Ramaeckers: *Georges Rodenbach*. Bruxelles, 1920.
J. Mirval: *George Rodenbach*. Bruxelles, 1943.

> "Douceur du soir! Douceur de la chambre sans lampe!
> Le crépuscule est doux comme une bonne mort..."

O levantamento estatístico da freqüência das palavras "silence", "mort", "pluie", "soir" e "langueur" em Rodenbach daria resultado assustador. Rodenbach é monótono. É um poeta fraco e, no entanto, autêntico.

O Rodenbach da Antuérpia é Elskamp[41]; não do porto internacional, do grande comércio, nem do proletariado, mas de "vieux Anvers", das velhas ruas flamengas, parecidas com as de Bruges, nas quais o poeta comovido encontra mendigos e músicos cegos, irmãos flamengos de são Francisco. Enfim, o Rodenbach de Gand é Maeterlinck[42]; mas neste já se amplia o horizonte estreito da velha cidade, aparecendo sob o céu noturno a imagem mais completa da melancólica Bélgica mística, imagem não por acaso de todos os sonhos poéticos da Europa da "fin du siècle." Maeterlinck talvez não tenha sido um poeta muito maior do que Van Lerberghe e Rodenbach; mas disse na hora certa a palavra certa que o mundo inteiro compreendeu porque era uma palavra muito vaga, intensamente poética sem chegar a ser grande poesia. Assim, não foi injustiça para a literatura belga receber, na pessoa de Maeterlinck, a suprema homenagem da Europa burguesa: o prêmio Nobel.

---

41 Max Elskamp, 1862-1931.
La Louange de la Vie (1898); *La Chanson de la Rue Saint-Paul* (1922).
L. Piérard: *Max Elskamp, un poète de la vie populaire*. Bruxelles, 1914.

42 Maurice Maeterlink, 1862-1949.
Serres Chaudes (1889); *La Princesse Maleine* (1889); *L'Intruse* (1890); *Les aveugles* (1890); *Pelléas et Mélisande* (1892); *Trois petits drames pour marionnettes* (*Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles* (1894); *Le Trésor des Humbles,* (1896); *Douze Chansons* (1896); *La Sagesse et la Destinée* (1896); *La Vie des Abeilles* (1901); *Le Temple enseveli* (1902); *Monna Vanna* (1902); *l'Oiseau bleu* (1909), etc.
M. Jacobs: *Maurice Maeterlinck*. Berlin, 1904.
E. Thomas: *Maurice Maeterlinck*. London, 1911.
A. Bailly: *Maeterlinck.* Paris, 1931.
G. Herry: *La vie et l'ouvre de Maurice Maeterlinck.* Paris, 1932.
A. Aniante: *La double vie de Mauricie Maeterlinck.* Paris, 1951.
W. D. Hall: *Maurice Maeterlinck.* Oxford, 1960.

Maeterlinck está hoje meio esquecido como dramaturgo; só *Pelléas et Mélisande* sobrevive graças à música de Debussy. Não merece, porém, o mesmo esquecimento a poesia lírica de Maeterlinck; menos a poesia simbolista de *Serres chaudes* do que as *Douze chansons*, uma das obras mais estranhas da poesia francesa: parecem baladas, mas são canções populares de tipo medieval, cheias de angústia mística, tipicamente germânicas, numa língua francesa algo diferente.

> "Et s'il revenait un jour,
> Que faut-il lui dire?..."

O "Et" abrupto do início é tão característico como o ponto de interrogação sem resposta. Não é possível resumir o "conteúdo" de baladas como "J'ai cherché trente ans, mes soeurs...", "Les sept filles d'Orlamonde...", "Elle l'enchaîna dans une grotte...", "Ils on tué trois petites filles...". São de incoerência extrema, e contudo acreditamos assistir a tragédias completas, cujo enredo permanente é o "attendre" angustioso a uma força misteriosa que nos esmagará. Num trecho extraordinário do seu livro *La Belgique littéraire*, Gourmont caracterizou os dramas todos de Maeterlinck: "Il y a une île quelque part dans les brouillards, et dans l'île il y a un château, et dans le château il y a une grande salle éclairée d'une petite lampe, et dans la grande salle il y a des gens qui attendent. Ils attendent quoi? Ils ne savent pas. Ils attendent que l'on frappe à la porte, ils attendent que la lampe s'éteigne, ils attendent la Peur, ils attendent la Mort." Eis *L'Intruse*, *Les aveugles*, as sombras pálidas de *Pelléas et Mélisande*, os coros místicos, cantados em voz baixa, perante os altares meio iluminados, em *Princesse Maleine*, atmosfera de sonho, cheia de acasos misteriosos e crueldades sinistras – falou-se bem em "Flandres apocalíptica". Lemaître definiu a Maeterlinck como "Ésquilo dos bonecos". São tragédias fatalistas, menos shakespearianas, como proclamou Mirbeau, do que de um Ibsen simbolista, "diálogos mudos" entre vítimas de um destino fatal, místico. A arte de Maeterlinck resiste às definições. O próprio Maeterlinck não sabia definir nem a sua dramaturgia nem o seu misticismo. Não foi um poeta consciente dos seus notáveis recursos e dos seus limites. Chegou à banalidade sardouiana de *Monna Vanna*. Como ensaísta, não ultrapassou os bonitos exercícios estilísticos de *Trésor des humbles*, acabando numa mistura desagradável de Ruysbroeck,

Novalis e Emerson. Numa página inesquecível tinha celebrado o "silêncio"; a sua própria arte submergiu no silêncio; e com Maeterlinck terminou a "Renaissance belge", tão de repente como principiara.

Os motivos do declínio rápido do simbolismo belga são complexos. Em primeira aproximação pode-se alegar o artifício da expressão francesa da alma flamenga, germânica. Depois, lembrar-se-á a industrialização fortíssima da Wallonie, que é de língua francesa, naqueles mesmos anos, enquanto a Flandres agrária conservou a atmosfera medieval, "esperando" um fim qualquer, apocalíptico; fim que veio em 1914. Ali, pela primeira vez, nota-se, ainda vagamente, uma significação social do estilo simbolista. A expressão mais nítida daquele horror de transição é a poesia de Gilkin[43], baudelairiano exarcebado, cantando a cidade de Bruxelas em transformação: a cidade moderna afigura-se-lhe nas cores do Inferno dos místicos flamengos medievais, conforme a definição de Lemonnier. Mais tarde, Gilkin recuperará o equilíbrio mental, em dramas históricos de valor ainda não bastante reconhecido. Mas somente Verhaeren é quem vencerá o demônio da industrialização belga, saindo do inferno das "campagnes hallucinées" e "Villes tentaculaires", abrindo os novos horizontes dos "rhythmes souverains" e da "multiple splendeur" do século XX; em sua obra, então, representar-se-á *Toute la Flandre* – antes do desastre.

Os belgas e os outros estrangeiros afrancesados dominaram, com o apoio eficiente de Gourmont, o *Mercure de France*. Este e a antologia de Van Bever e Léautaud conquistaram ao simbolismo o mundo inteiro, sobretudo o mundo neolatino. Foi uma invasão pela luz escura da nova poesia, assim como, ao mesmo tempo, a pintura impressionista dos Monet, Pissarro, Sisley, Renoir inundou de luz da Île-de-France a vida cinzenta da "fin du siècle". Assim como na época do primeiro romantismo, o "neo-romantismo" simbolista propagou-se por uma voga de traduções: Arthur Symons deu, em *Silhouettes* (1896), traduções inglesas de Mallarmé e Verlaine – as quais, ainda decênios depois, Yeats achará insuperáveis; em 1905, Stefan George deu a conhecer ao público alemão os *Zeitgenoessische*

43 Iwan Gilkin, 1858-1924.
Ténèbres (1892); *Savonarole* (1906); *Egmont* (1925).
H. Liebrecht: *Iwan Gilkin*. Bruxelles, 1942.

Dichter (*Poetas Contemporâneos*) – Baudelaire, Mallarmé, Verlaine – numa língua alemã, inteiramente renovada; na Rússia, Annenski traduzirá Verlaine, Baudelaire, Rimbaud; haverá Mallarmés e Verlaines holandeses e portugueses, suecos, poloneses e latino-americanos. O simbolismo conquista o mundo. Música verbal, misticismo, decadentismo são os elementos característicos do simbolismo internacional; e é possível distinguir, assim como na França, esteticistas do "l'art pour l'art", decadentistas e "fantaisistes" mais ou menos revoltados. Na maioria das literaturas européias de então, petrificadas pelo epigonismo pós-romântico, a cultura da forma dos simbolistas, ainda meio parnasiana, é coisa inédita. Daí o fato paradoxal de que esses profetas da decadência iniciam às vezes verdadeiras renascenças nacionais da poesia.

Os próprios esteticistas preferiram a prosa; são, as mais das vezes, romancistas, participando deste modo da reação antinaturalista dos Bourget e Anatole France. Mas se caracterizam justamente por aquilo que os distingue destes últimos. Não têm nada da curiosidade psicológica de Bourget, e, em vez de situar os seus romances nos círculos grã-finos da Europa de 1880, preferem ambientes histórico-exóticos. São historicistas da superfície pitoresca, são estilistas como Anatole France. Mas não têm a ironia céptica deste último nem a *clarté* latina; são espíritos inquietos, às vezes angustiados, estilistas sugestivos, poéticos: enfim, são simbolistas.

Chegamos então a George Moore[44], autor de *Esther Waters*, o primeiro naturalista da literatura inglesa. Saindo logo desse estilo, ficou sempre naturalista e radical com respeito às questões sexuais e ao anticristianismo decidido. Denunciou asperamente, sobretudo em *The Untilled Field*, o clericalismo como fonte de todos os males que devastavam a sua terra, a Irlanda. Mas George Moore não fora feito para ser regionalista. Levando uma existência fantástica de grande dândi literário, ora em Paris,

---

44 George Moore, 1852-1933. (Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 134.)
A Mummer's Wife (1885); *Confessions of a Young Man* (1888); *Esther Waters* (1894); *Evelyn Innes* (1898) ; *Sister Teresa* (1901); *The Untilled Field* (1903); *The Lake* (1905); *The Brook Kerith* (1916); *Héloise and Abélard* (1921), etc.
W. Gilomen*: George Moore*. Zuerich, 1933.
J. M. Hone: *The Life of George Moore*. London, 1936.
M. Brown: *George Moore, a Reconsideration*. Seattle, 1956.

entre pintores e cantoras de ópera, ora em Londres como personagem principal entre os estetas e decadentes de 1890, foi uma espécie de D'Annunzio ocidental, menos espetacular e mais inquieto. É documento daqueles anos seu romance *Evelyn Innes*, continuado em *Sister Teresa*, história de uma grande cantora, heroína em óperas de Wagner, convertendo-se e entrando para o convento; a descrição do ambiente artístico é das mas vivas, e o romance uma verdadeira antologia de aforismos espirituosos sobre música e literatura. Moore era esteticista; não entrou em nenhum convento, mas evadiu-se para estudos de história das religiões, sempre hostis ao cristianismo, dos quais nasceram os romances *Brook Kerith* e *Héloise and Abélard*. George Moore não deixou nenhuma obra definitiva que lhe sobreviverá (senão *Esther Waters*); mas os seus méritos na literatura inglesa, como pioneiro do naturalismo e do simbolismo, são notáveis. Moore exerceu influência decisiva sobre o esteticismo simbolista. Com ele parecer-se-á – *mutatis mutandis* pelo ambiente francês – Maurice Barrès[45]: assim como Moore denunciou o clericalismo irlandês, assim denunciou Barrès a corrupção do parlamentarismo francês; depois, dedicou-se à reconstituição de paisagens exóticas e históricas, para acabar num catolicismo nacionalista, pouco mais religioso do que os estudos de história religiosa de Moore. No século XX, já além do simbolismo, será Barrès a última grande figura do esteticismo europeu.

Entre os esteticistas "historizantes", o mais fino foi o sueco Oskar Levertin[46], poeta lírico e excelente contista, evocando o rococó sueco, ao qual também dedicou o seu grande talento de historiador literário e crítico impressionista. Ao naturalismo brutal do seu inimigo Strindberg, Levertin opôs o panorama encantador da corte do Rei Gustavo III, ilustres venezianos iluminando conversa francesa entre aristocratas suecos, bailados italianos

---

45 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 167.

46 Oskar Levertin, 1862-1906.
Legender och visor (1891, 1894, 1901); *Rokokonoveller* (1896); *Fran Gustaf IIIs dager* (1897); *Diktare och droemmare* (1898); *Svenska gestalter* (1903); *Kung Salomo och Morolf* (1905).
V. Soederhjelm: *Oskar Levertin*. 2 vols. Stockholm, 1914/1917.
D. Sprengel: *Oskar Levertin*. 2ª. ed. Stockholm, 1918.

dançados e cantados no gelo sobre os canais de Estocolmo, e a poesia de Bellman, eternizando pelo humorismo a fantasmagoria efêmera. Levertin juntou a tudo isso um elemento estranho – mais um encanto, aliás – algo da sua melancolia de judeu frustrado. Levertin não se realizou inteiramente. Pela serenidade da perfeição formal superou-o outro simbolista sueco, Per Hallström[47], que começou como pessimista decadente, celebrando a união de Eros e Tânatos, e acabou como secretário da Academia Sueca de Letras, meio classicista. Alguns dos seus contos, reconstituindo a Florença da época de Dante e da Renascença, são maravilhas de arte de um parnasianismo comovido.

As reconstituições históricas dos simbolistas talvez não sejam mais fiéis que as dos imitadores de Walter Scott; só aparecem assim porque a chamada "fidelidade" está paradoxalmente em função do anacronismo. Através dos trajes históricos dos romancistas scottianos reconhecemos os homens de 1830, ao mesmo tempo que sentimos menos o anacronismo de 1900, que está mais perto de nós mesmos. Mas hoje já começa a desvanecer-se muita glória literária de então, revelando-se como artifício. *La gloria de don Ramiro*, do argentino Larreta[48], passava então por reconstituição maravilhosa da Espanha barroca – Gourmont fez a propaganda do romance no mundo parisiense; mas é uma Espanha pitoresca e decadentista; estilo e mentalidade são, apesar de todos os esforços do romancista, os de 1900; contudo, é um romance que merece ser relido por todos os que amam a velha Espanha. Conseguiram efêmera fama universal alguns dramas do simbolista croata Vojnović [49], cuja obra

---

47 Per Hallström, 1866-1960.
Purpur (1895); *Reseboken* (1898); *Thanatos* (1900); *Nya noveller* (1912).
H. Gullberg: *Beraettarkonst och stil i Per Hallströms prosa*. Stockholm, 1939.

48 Enrique Rodríguez Larreta, 1875-1961.
La gloria de don Ramiro (1908); *Zogobi* (1926).
Am. Alonso: *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en "La Gloria de don Ramiro".* Buenos Aires, 1942.

49 Ivo Vojnović, 1864-1929.
Aequinoctium (1898); *Trilogia ragusana* (1901); *A morte da mãe Jugovic* (1906); *A ressurreição de Lázaro* (1913).
J. Golabek: *Ivo Vojnović.* Lovóv, 1932.

principal é uma grande reconstituição dramática dos tempos áureos da República de Ragusa. Vojnović era um estilista cheio de cores violentas e alusões patrióticas, o D'Annunzio dos iugoslavos. O público internacional cansou-se, também, dos romances históricos do holandês Couperus[50], reconstituições eruditas da Roma imperial; mas Couperus tem outros títulos para sobreviver. Antes de sacrificar ao esteticismo daqueles romances, escrevera *Eline Vere*, história trágica de uma mulher acabando em abulia mórbida no ambiente grande-burguês e aristocraticamente reservado de Haia. É um dos mais importantes romances psicológicos da literatura européia. E depois escreveu, sempre tratando do mesmo ambiente, *De Boeken der kleine zielen* (*Os Livros das Almas Pequenas*) e *Van oude menschen* (*Gente Velha*), que são coisa rara na literatura de 1900: livros autenticamente trágicos. Mas a tragicidade é atenuada pela atitude reservada, bem holandesa, aliás, desse grande escritor. A fina arte psicológica de Couperus encontrou, mais tarde, só um sucessor digno: o flamengo Maurice Gilliams[51], que descreveu sutilmente as recordações de sua infância e mocidade em Antuérpia. Foi algo semelhante o polonês Berent[52]: a análise da decadente aristocracia polonesa, em *Mofo*, e a reconstituição da cidade de Cracóvia na época da Renascença, em *Pedras Vivas*, são obras-primas; menos reconhecidas só pela divulgação escassa da língua eslava.

O conteúdo ideológico atrás da superfície pitoresca, nos romances históricos de Moore, Vojnović, Couperus, Berent, manifestou-se aber-

---

50 Louis Couperus, 1863-1923.
Eline Vere (1889); *Extase* (1892); *Majesteit* (1893) *Wereld Vrede* (1895); *Psyche* (1898); *De boeken der kleine zielen* (1903); *Van oude menschen* (1906), etc.
A. De Ridder: *Bij L. Couperus.* Amsterdam, 1917.
H. van Brooven*: Leven en Werken van Louis Couperus*. Velsen, 1933.

51 Maurice Gilliams, 1900-1982.
Het Gevecht met de nachtegalen (1936); *De man voor het fenster* (1946); *Winter te Antwerpen* (1954).
H. Teirlinck: *Maurice Gilliams*. Antwerpen, 1950.

52 Waclaw Berent, 1873-1940.
Mofo (1903); *Semente de Inverno* (1911); *Pedras Vivas* (1918).
Z. Dembicki: *Retratos.* Vol I. Warszawa, 1927.

tamente em Heidenstam[53], como reação violenta contra todos os conceitos deterministas e idéias materialistas do naturalismo. No começo, o grande escritor sueco reagiu como esteticista à maneira de Levertin. Depois, aproximou-se dos antibrandesianos dinamarqueses, opondo, em *Hans Alienus*, ao esteticismo irresponsável um moralismo elevado de cristão adogmático, quase tolstoiano. Mas encontrou a cura completa do seu espírito, perturbado temporariamente por influências alheias, na dedicação fiel à terra sueca, a qual glorificou nos seus *Nya dikter* (*Poemas Novos*). A sua obra principal é *Karolinerna*, não um romance, mas uma coleção de 16 novelas sobre a epopéia bélica do infeliz herói nacional da Suécia, Carlos XII, Don Quixote do imperialismo sueco que com ele acabou gloriosamente. É mesmo uma epopéia em prosa, igualmente admirável pela força criadora da reconstituiçao histórica, pelo poder do estilo e pela seriedade desse patriotismo nobre sem exaltação nacionalista; a novela *Poltava*, que descreve a derrota decisiva do herói, não enfeita os fatos dolorosos, mas a emoção do poeta transfigura a realidade, transformando, conforme a expressão feliz de Brandes, a marcha fúnebre da retirada em sinfonia triunfal. Heidenstam foi algo como um Barrès sueco, mas menos teatral. Se a expressão "nobreza nórdica", muito gasta, ainda pode ter sentido, então foi Heidenstam quem a encarnou.

Em outra obra, *Heliga Birgittas pilgrimsfaerd* (*A Romaria de Santa Brígida*), Heidenstam empreendeu ressuscitar a fé mística da Suécia medieval; mas para tanto faltava ao poeta erudito a espontaneidade que foi o segredo da arte menos exigente de Selma Lagerlöf[54]. Já em *Antikrists*

53 Verner von Heidenstam, 1859-1940.
Hans Alienus (1892); *Nya dikter* (1895); *Karolinerna* (1897/1898); *Heliga Birgittas pilgrimsfaerd* (1901); *Folkungatraedet* (1905/1907), etc.
J. Landquist: *Heidenstam*. Stockholm, 1909.
F. Böök: *Verner von Heidenstam*. 2 vols. Stockholm, 1945/1946.

54 Selma Lagerlöf, 1858-1942.
Gösta Berlings saga (1891); *Antikrists mirakler* (1897); *Drottningar i Kungahaella* (1897); *En herrgardsagen* (1899); *Jerusalem* (1901/1902); *Kristuslegender* (1904); *Herr Arnes penningar* (1904); *Nils Holgerssons underbara resa* (1906/1907); *Liljecronas hem* (1911); *Körkarlen* (1912); *Marbacka* (1922); *Löwenkoeldska ringen* (1925).
W. Berendsohn: *Selma Lagerlöf*. Berlin, 1927.
E.Waegner: *Selma Lagerlöf*. 2 vols. Stockholm, 1942/1943.

Mirakhler (*Os Milagres do Anticristo*), obra menos forte mas característica, revelara a preocupação religiosa dentro do neo-romantismo pitoresco, opondo a fé no Menino Jesus aos falsos milagres do Anticristo, isto é, dos demagogos radicais; fez passar o romance entre o povo ingênuo, primitivo da Sicília. Precisava só eliminar a impureza tendenciosa para chegar à obra-prima, *Jerusalem*, a epopéia da viagem-romaria de duros camponeses suecos, adeptos de uma seita mística, para a Palestina, e relato das suas experiências na Terra Santa; da eclosão do verdadeiro sentimento religioso entre almas secas e hipócritas. A arte incomparável de narrar de Lagerlöf é tão sugestiva nessa obra como nas novelas, *Herr Arnes penningar* (*O Tesouro do Senhor Arne*) e *Körkarlen* (*O Carroceiro da Morte*), de horror fantástico atenuado pela atmosfera do conto de fadas. Selma Legerlöf, autora do melhor livro infantil do século XX – *Nils Holgersson underbara resa* (*A Viagem Maravilhosa de Nils Holgersson*) – nunca esconde as qualidades de professora que ela fora; narra para crianças e como para crianças, mas sem sentimentalismo falso. *Gösta Berlings saga*, o seu livro de estréia, é mais viril do que as obras parecidas de Levertin, é mesmo uma novela forte. "Selma Lagerlöf", disse Brandes, "possui o dom maravilhoso de transformar os leitores adultos em crianças, sentadas aos pés da boa, velha tia, pedindo: – Conta-nos mais uma história." Até esse positivista seco admitiu e reconheceu tanto, embora censurando a falta de coerência na composição de *Jerusalem* e a pouca profundeza do sentimento religioso. O crítico tinha razão. Mas se Selma Lagerlöf tivesse possuído o talento de composição e algo mais de profundidade, ela teria pronunciado uma última palavra da arte.

A preocupação religiosa dos esteticistas ou ex-esteticistas revela-se até numa pensadora tão independente como é a erudita Ricarda Huch[55], historiadora do romantismo alemão. Ela também fora esteticista – as *Erin-*

55 Ricarda Huch, 1864-1947.
Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Juengeren (1893); *Aus der Triumphgasse* (1901); *Vita somnium breve* (1902); *Geschicten von Garibaldi* (1906/1907); *Der grosse Krieg in Deutschland* (1921/1924); *Bakunin und die Anarchie* (1924).
O. Walzel: *Ricarda Huch*. Leipzig, 1916.
G. Baeumer: *Ricarda Huch*. Tuebingen, 1949.
E. Hoppe: *Ricarda Huch. Weg, Persoenlichkeit, Werk*. Stuttgart, 1951.

nerungen von Ludolf Ursleu dem Juengeren (*As Memórias de Ludolf Ursleu)* são um dos mais belos romances estéticos de 1900, transfiguração comovida de mocidades passadas, algo entre Storm e Selma Lagerlöf, mas com um olhar sério sobre a decadência espiritual da Alemanha industrializada. Num grande romance-epopéia sobre a Guerra de Trinta Anos apresentou Ricarda Huch aos seus patrícios um panorama apocalíptico, profético; e quando rompeu a Primeira Grande Guerra internou-se na Bíblia, procurando o sentido profético das palavras sacras, segundo as normas exegéticas de um luteranismo não-ortodoxo. Ricarda Huch também escreveu, depois de 1917 e 1918, um livro sobre Bakunin e a anarquia. Nada, nessa mulher viril e serena, lembra a religosidade anacrônica, apocalíptica de Merechkovski, autor de outros romances históricos muito menos sérios. Mas a relação entre a preocupação decadentista e a preocupação religiosa, unidas no fundo de um credo estético, literário, explica o interesse de Ricarda Huch pelo decadentismo russo, no qual ela previu os sinais do fim da Alemanha.

Com efeito, o esteticismo decadentista e religioso ou pseudo-religioso dos simbolistas russos é o "missing link" entre Tolstoi e Dostoievski, de um lado, e, de outro lado, Gorki. Depois da derrota de todas as esperanças revolucionárias, por volta de 1905, a literatura russa parecia estar no fim, em esterilidade absoluta. A geração de Dostoievski tinha desaparecido. Tolstoi emudecera. Entre 1900 e a vitória do novo realismo revolucionário, de Gorki, há um intervalo vazio. É este o tempo do simbolismo decadentista, que contribuiu tanto para a decomposição do grande realismo russo do século XIX; parece um interlúdio, alheio ao espírito nacional. Mas não é tanto assim. É só aparência, que desaparece, pela consideração do fato de que o último dos grandes realistas, Tchekhov, é ao mesmo tempo o primeiro e o maior dos decadentistas.

Tchekhov[56] foi, durante muitos anos, considerado como o Maupassant russo; e ainda há motivos suficientes para comparar o grande

---

56 Anton Pavlovitch Tchekhov, 1860-1904.
Ivanov (1886); *Histórias Meio-Coloridas* (1886); *No Crepúsculo* (1887); *A Estepe* (1888); *Uma História Enfadonha* (1889); *Gente Melancólica* (1890); *O Duelo* (1892); *O Professor de Literatura* (1894); *A Minha Vida* (1895); *A Gaivota* (1896); *Os Camponeses* (1897); *O Predileto* (1898); *Ionitch* (1898); *A Senhora com o Cãozinho*

russo ao triste humorista francês. Assim como o discípulo de Flaubert, Tchekhov não foi naturalista, mas realista: observador meio passivo da vida dos outros, um médico ao qual se abriram muitos segredos alheios, tristes e ridículos – tudo o que a gente gosta de dissimular perante si mesma e só confessa no consultório. Tchekhov também foi humorista, às vezes um humorista barato. Numerosos contos seus, como *A Obra de Arte Escandalosa*, saíram em jornais humorísticos do tipo de *Vie parisienne*. Mas esse humorismo tem na arte de Tchekhov função importante: a de atenuar tristezas que seriam insuportáveis. Pois Tchekhov foi, por temperamento, homem alegre, mas teve de contar histórias como *O Conhecido*: a história da atriz que sai do hospital, doente e com o rosto desfigurado, de modo que ninguém reconhece a festejada beldade, nem seu ex-amigo mais íntimo, o dentista; e, sentindo vergonha, a pobre mulher manda extrair um dente, pagando com o último dinheiro. Eis o truque novelístico de Tchekhov: um acontecimento profundamente trágico, apresentado de tal maneira que dá para rir; em Maupassant acontece antes o contrário: um pormenor humorístico, que sugere tristeza. Como Maupassant, também Tchekhov é fatalista. Mas conservou pelo menos um ideal: esse valor, que ele ainda enaltece em meio do cepticismo generalizado, é a decência: a atitude do *gentleman*. Mas é essa decência que Tchekhov não encontra, na Rússia do seu tempo, em parte nenhuma. Tchekhov é o único dos grandes realistas russos que não escreveu romances. Mas suas centenas de contos

---

(1898); *Tio Vanja* (1898); *As Três Irmãs* (1900); *Na Baixada* (1900); *O Jardim de Cerejas* (1904), etc.

V. Volynski: *Anton Tchekhov*. Petersburgo, 1904.
L. Chestov: *Anton Tchekhov*. Petersburgo, 1916.
W. Gerhardi: *Anton Tchekhov, a Critical Study*. New York, 1923.
O. Elton: *Tchekhov*. Oxford, 1929.
V. Sobolev: *Tchekhov*. Moscou, 1930.
N. Tumanova: *Anton Tchekhov, the Voice of Twilight Russia*. New York, 1937.
I. Nemirovski: *La vie de Tchékhov*. Paris, 1946.
W. H. Bruford: *Chekhov and his Russia. A Sociological Study*. London, 1948.
R. Hingley: *Tchekhov. A Biographical and Critical Study*. London, 1950.
D. Magarshack: *Chekov, a Life*. London, 1952.
D. Margarhack*: Chekov, the Dramatist*. London, 1952.
Sophie Laffite: *Tchékhov.* Paris, 1971.

formam, em conjunto, um panorama completo da Rússia de 1900, como fragmentos de um espelho quebrado. Passam-se em todas as províncias do país imenso, de modo que Bruford pôde desenhar um mapa geográfico da obra tchekoviana. Todas as classes estão representadas nela: a aristocracia rural e os camponeses, os funcionários públicos, a justiça e a polícia, o clero, a *Intelligentzia*, os estudantes e professores, a burguesia, o proletariado, os judeus, os revolucionários, os reacionários e a grande maioria que não é isto nem aquilo. Mas em parte nenhuma encontra Tchekhov aquela decência. Parece "literatura de acusação"; mas não é. Tchekhov tinha certamente convicções socialistas. Mas seu aristocratismo artístico, paradoxal num neto de camponeses-servos, não lhe permite exibi-los como tendência. Não tira conclusões revolucionárias. É céptico. Chega a esboçar, na novela "A Enfermaria Número Seis", algo como um sistema filosófico: o médico que quis melhorar e reformar o horrível manicômio, acaba sendo encerrado nele; e com a razão estão os outros, os insensíveis, cruéis e estúpidos. Tchekhov chegaria a aderir ao pessimismo extremo de Swift, se não fosse russo, eslavo: isto é, cheio de piedade. O que em Dostoievski foi paixão quase entusiasmada pelos sofredores, em Tchekhov torna-se culto pelas existências frustradas, as almas feridas, sobretudo as vítimas mais indefesas: as mulheres, as crianças, os animais. O grande Adversário dessas infelizes almas russas não é de tremendo aspecto apocalíptico: é a vida quotidiana, com todas as suas pequenas misérias, sua vulgaridade e baixeza. "Estou morrendo da vulgaridade que me rodeia", grita o "Professor de Literatura" que acreditara encontrar o Paraíso, casando com uma moça bonita. O símbolo dessa vulgaridade sufocadora é, na obra de Tchekhov, a Província: a vida mesquinha, longe das possibilidades de experiência da capital. Eis o tema de *As Três Irmãs*, um dos dramas de Tchekhov que produz com um mínimo de enredo o máximo de emoção. Essa "Província" vira o símbolo da própria vida humana; assim, no conto "A Senhora com o Cãozinho", o desfecho decepcionante de um amor ilusório realiza-se na platéia do teatro de uma cidade de província, enquanto tocam "os miseráveis violinos provincianos". E: "Se esses miseráveis violinos provincianos quisessem calar-se, a vida seria – não, bela não, nem feliz, mas suportável." Na verdade, porém, aquela música dissonante não se cala nos contos de Tchekhov. Pois é permanente a desgraça do homem russo: os talentos afogados em vodka,

os sonhos violados das moças, as ambições frustradas e as existências malogradas. Tchekhov não é escritor trágico – as suas peças também não são tragédias, são dramas; mas se não fosse aquele sorriso irônico de médico céptico, cheio de compreensão humana, seria o mais triste dos poetas da terra das "almas mortas". Como homem de 1900, já não tem esperanças. Detesta o regime tzarista e a injustiça social. Mas não lhes opõe ideologia alguma: no *Jardim de Cerejas*, a mais comovente das suas peças, chega a lamentar a destruição da aristocracia rural, dos belos "ninhos aristocráticos" do tempo de Turgeniev, pela invasão do comercialismo burguês. Mas é só lamento. Tchekhov não acusa ninguém e a nada, senão a própria condição humana. Os camponeses, na novela desse título, são subgente bestificada, assim como nos romances da "literatura de acusação", mas não porque vivem na Rússia ou na Rússia czarista ou capitalista; antes, porque vivem na "Província", que é o Inferno de todos nós. O ambiente social, em Tchekhov, já não é todo-poderoso. Ele já está além do realismo. Contos como "Tifo", "Senhora com o Cãozinho", "Camaleões", "A Enfermaria Número Seis", "Uma história enfadonha" e inúmeros outros são retratos fiéis da realidade e, além disso, visões de realidades permanentes. Por isso é Tchekhov um dos maiores escritores da literatura universal.

O "além do realismo" também se manifesta na técnica de Tchekhov. Não é, como acreditavam por volta de 1920 os admiradores da sua discípula Katherine Mansfield, um "contista sem enredos". Sabe inventar enredos ótimos. Mas o enredo, nos seus contos, é menos importante do que a atmosfera, aquilo "que não se vê e no entanto existe". O mesmo super-realismo marca a dramaturgia tchekhoviana. Suas peças, que foram bem comparadas a "diálogos de Maeterlinck, representados em cenários de Ibsen", têm enredo, mas o enredo não importa. O que importa acontece dentro dos personagens, em paisagens psíquicas; e com isso, Tchekhov também já está além do realismo. Influenciou profundamente o teatro moderno.

Um crítico americano, usando o título de um dos volumes de contos de Tchekhov, falou do "twilight" em sua obra. Com efeito, esse último descendente de Turgeniev está no "twilight" entre o realismo de ontem e o realismo de amanhã, de Gorki. O seu "twilight" é o dos simbolistas. Na *Estepe*, notando com sensibilidade de impressionista a atmosfera, ante-

cipa em prosa a poesia simbolista. No conto "O Acontecimento", em que crianças aprendem a propósito de um acontecimento trivial – um grande cão devorou os gatinhos recém-nascidos – o segredo da morte; e esse Grande Cão está, como na poesia dos simbolistas, sempre presente na obra de Tchekhov. *Media in vita in morte sumus*. Essa onipresença da Morte chega a dar novo sentido à vida, como um segundo plano que explica o primeiro; assim como no teatro de Tchekhov se encontra atrás do realismo de Ibsen a angústia de Maeterlinck. Esse realismo simbolista deixa adivinhar outra realidade, misteriosa, atrás da comum. Os simbolistas russos definirão assim a arte de Tchekhov; "Per realia ad realiora."

O ideólogo dos "realiora", outro precursor do simbolismo russo, foi Soloviev[57], o grande discípulo de Dostoievski, eslavófilo místico com fortes inclinações pelo catolicismo romano, visionário apocalíptico e professando, no entanto, o mais nobre liberalismo político. As poesias de Soloviev, obras de ocasião, mas de perfeita forma parnasiana, não podiam dar modelos de estilo aos simbolistas; mas eles aprenderam em Soloviev, além de certas veleidades místicas, um estilo de sentir: de sentir realidades misteriosas atrás da realidade comum. O que fora visão para o filósofo, tornou-se-lhes país de evasão de homens desiludidos pelas esperanças revolucionárias; místicos da decadência e, no entanto, renovadores de uma literatura exausta.

Na Rússia, como em toda parte, o simbolismo iniciou-se como movimento literário de renovação[58]. Apenas o decadentismo era mais marcado porque se sentia dolorosamente o esgotamento da grande literatura de Gogol, Turgeniev, Gontcharov, Tolstoi e Dostoievski. "Desde anos, a crítica russa não tem que registrar nenhum acontecimento literário", escreveu o crí-

57 Vladimir Sergeievitch Soloviev, 1853-1900.
As Bases Espirituais da Vida (1882/1884); *La Russie et l'Église Universelle* (1889); *Poesias* (1894); *A Justificação do Bom* (1897); *Três Conversações* (1900).
P. Trubetzkoi: *Vladimir Soloviev*. Moscou, 1913.
E. M. Lange: *Vladimir Soloviev et son oeuvre messianique*. Strasbourg, 1935.
F. Muckermann: *Vladimir Soloviev*. Olten, 1945.

58 N. Gumilov: *Cartas Sobre a Poesia Russa*. Petersburgo, 1923.
V. Pozner: *Panorama de la littérature russe contemporaine*. Paris, 1929.

tico liberal Mikailovski. Mas zangou-se quando Merechkovski publicou, em 1893, o panfleto *Sobre as Causas da Decadência e as Tendências Novas da Literatura Russa Contemporânea*. A crítica russa, inspirada por tendências sociais e sociológicas, tinha desprezado Tiutchev e Feth; depois dos "clássicos" Puchkin e Lermontov, não se admitiu mais poesia nenhuma. Os adolescentes decoraram os versos do sentimentalão Nadson; o poeta político Nekrassov confessou: "Para dizer a verdade, poesias novas são inúteis." Mas os simbolistas eram poetas. O volume *Os Simbolistas Russos*, publicado em 1895, apresentou, ao lado de versos de Briussov e outros poetas patrícios, traduções de Poe, Verlaine e Maeterlinck. Foi leitura assustadora para os leitores de Korolenko. Mas o movimento estava marchando. Em 1898 fundou Sergei Diagilev a revista *O Mundo Artístico*, título herético para os brios dos realistas; para quebrar a resistência das casas editoras tradicionais, fundou-se em 1900 a editora "O Escorpião", então, a vitória do simbolismo já estava garantida.

Antes de tudo, foi preciso criar no país da prosa uma tradição poética, uma nova língua. E vários grandes talentos esgotaram-se nessa tarefa. Assim Balmont[59], criador de um estilo e de uma métrica, improvisador e *virtuose* de facilidade verbal fabulosa, mais perto de Swinburne do que de Verlaine, talento pouco original, que quis chamar a atenção com atitudes de *dandy*. Mas é – ninguém lhe negou o mérito – o pai da nova poesia russa. O elemento falso em Balmont, a pose d'annunziana, "dionisíaca", foi eliminado por Briussov[60], que o substituiu por disciplina severa. Foi poeta erudito, o "último classicista em época de decadência", o pontífice da arte na época das "invasões dos bárbaros". Era mais parnasiano que simbolista, exceto nos seus romances fantásticos. O "classicismo" tam-

59 Konstantin Dmitrievitch Balmont, 1867-1943.
Sob o Céu Nórdico (1894); *No Infinito* (1895); *Silêncio* (1898); *Casas em Fogo* (1899); *Sejamos Como o Sol* (1903), etc.
E. Poely: "Balmont". (In: *Simbolistas*. Moscou, 1909.)
J. Aichenvald: *Silhuetas russas*. Vol. III. Brelin, 1923.

60 Valeri Jakovlevitch Briussov, 1873-1924.
Obras-primas (1895); *Me eum esse* (1897); *Tertia vigilia* (1898); *Stephanos* (1906); *Caminhos e Cruzamentos* (1909).
G. Lelevitch: *Valeri Jakovlevitch Briussov*. Moscou, 1924.

bém inspirou a poetisa Zinaida Hippius[61], a esposa de Merechkovski. Hoje costuma-se desprezar a Balmont e Briussov, quase como meros precursores sem valor definitivo, o que não deixa de ser injusto. Nunca haverá antologia russa sem versos deles; e uma seleção sóbria extrair-lhes-á um número surpreendentemente grande de poesias fascinantes. Os volumes inteiros dos seus versos, eis o que já não se pode ler. Faltava-lhes personalidade própria. Neste sentido, o primeiro grande poeta russo do século XX foi Annenski[62], tradutor congenial de Verlaine; foi mesmo uma personalidade poética muito original, escondendo atrás do decadentismo melancólico dos seus versos musicais uma angústia quase patológica. Não foi compreendido em seu tempo. Mas aonde mal chegaram os versos, apreciava-se a prosa de um temperamento parecido, de Sollogub.

Sollogub[63] também foi grande poeta. Mas a sua obra principal é um romance, *O Pequeno Demônio*, uma das obras mais impressionantes e mais desagradáveis da literatura universal. Sua ação passa-se numa cidade de província russa em 1900: reino do tédio, da sujeira física e moral e do crime. O "herói" Peredonov é um sujeito horroroso, portador de todos os defeitos do gênero humano; além disso, é paranóico que acaba cometendo um assassínio. E esse alcoólico, hipócrita, delator sujo, é membro da "sociedade" da cidade,

---

61 Zinaida Nikolaievna Hippius, 1867-1945.
Poesias (1904, 1910).
V. J. Briussov: "Zinaida Hippius". (In: *A Literatura Russa no Século XX*, edit. por S. A. Vengerov. Vol. II. Moscou, 1915.)

62 Innokenti Fedorovitch Annenski, 1856-1903.
Doze Canções (1904); *A Caixa de Cipreste* (1909).
P. P. Mitrofanov: "Innokenti Annenski". (In: *A Literatura Russa no Século XX*, edit. por S. A. Vengerov. Vol. II. Moscou, 1915.)

63 F. K. Sollogub (pseudônimo de Fedor Kusmitch Teternikov), 1863-1927.
Poesias (1896); *Sombras* (1896); *Maus Sonhos* (1896); *Novas Poesias* (1904); *O Pequeno Demônio* (1905); *O Círculo em Flamas* (1908); *Encanto Fúnebre* (1908/1909); *A Lenda Criada* (1914); *A Feiticeira com as Serpentes* (1920).
A. Gornfeld: "Fedor Sollogub". (In: *A Literatura Russa no Século XX*, edit. por S. A. Vengerov. Vol. II. Moscou, 1915.)
J. Aichenwald: "Sollogub". (In: *Silhuetas Russas*. Vol. III. Berlin, 1923.)
A. Luther: "Fedor Sollogub". (In: *Osteuropa*. III, 1928.)
J. Holthusen: *Sollogubs Roman*. *Trilogie*. Haag, 1960.

"digno" professor do colégio secundário, embora possuído de um "pequeno demônio"; pequenos demônios também são os arrivistas, alcoólicos, devassos e mentirosos que compõem aquela sociedade – tão típica da província russa de 1900 que a expressão "peredonovchtchina" se tornou proverbial, assim como antes a "oblomovchtchina" e a "karamasovchtchina", para significar um sintoma da grande doença da Rússia. Compreende-se o sucesso imediato dessa obra infernal; mas também se compreende a efemeridade dessa glória; uma obra tão desagradável não costuma gozar por muito tempo do favor do público. Pelo menos, dir-se-á, *O Pequeno Demônio* fica como documento sociológico; mas não é exatamente isso. A acumulação de pormenores horrorosos acaba desacreditando o realismo de Sollogub. A cidade da "peredonovchtchina" não tem existência real senão num pesadelo do poeta; e o poeta Sollogub confirma essa hipótese. É um *virtuose* dos metros, como Balmont e Briussov, mas não escreve versos para fazer exercícios poéticos, nem é a sua tristeza de poeta simbolista uma afetação. Sollogub odeia a vida, personificando-a ora como sol tropical de raios mortíferos, ora como dragão terrível, antropófago. Os personagens de *O Pequeno Demônio* vivem; e esse fato de eles terem vida basta para sugerir a Sollogub a idéia de um inferno. Em odes e hinos de brilho "solar", o poeta amaldiçoa a Vida. Em poesias simples, comovidas, verdadeiras poesias de amor, Sollogub canta a verdadeira vida, a Morte. "Trovador da morte", chamou-lhe um crítico russo. Entre as obras poéticas de Sollogub encontram-se alguns pequenos dramas fantásticos, contos de fadas dramatizados, à maneira de Maeterlinck. Num deles, "Danças Noturnas", uma princesa presa no castelo do Tédio, foge por um misterioso e pavoroso corredor subterrâneo, chegando ao paraíso da liberdade, o reino da Morte. "Tédio" é a palavra-chave: a "peredonovchtchina" é o último acorde dos "miseráveis violinos provincianos" de Tchekhov.

Os simbolistas russos realizaram o programa dos seus precursores, deformando-o. O que Sollogub é em relação a Tchekhov, é Rosanov[64]

64 Vassili Vassilievitch Rosanov, 1856-1910.
No Mundo dos Indefinidos (1899); *Às Portas da Igreja* (1906); *O Rosto Sombrio* (1911); *Os Homens do luar* (1912); *Solidão* (1912); *Folhas caídas* (1913/1915); *Apocalipse do Nosso Tempo* (1918).
V. Chklovski: *Rosanov*. Petersburgo, 1921.
M. G. Kurdiumov: *Rosanov*. Moscou, 1928.

em relação a Soloviev. Mesma sensibilidade poética, aplicada a decifrar o reverso e o desmentido da filosofia de Soloviev. Quando este é liberal no mais alto sentido da palavra, é Rosanov companheiro de conspirações anarquistas, escrevendo ao mesmo tempo artigos reacionaríssimos no jornal nacionalista *Novoje Vremia*; é esta a sua maneira de ser eslavófilo. Quando Soloviev se interna em especulações místicas sobre o papel do androginismo na teologia bizantina herética, escreve Rosanov páginas entusiasmadas para celebrar o esperma e o bordel. Justifica a sua eretomania por meio de digressões teológicas, proclamando-se anticristão, jogando o Velho Testamento "masculino" contra o Novo Testamento "feminino". Recomenda a sede sexual como remédio contra o pavor da morte – em suma, Rosanov é gravemente doente, sofre de "peredonovchtchina". Esse grande prosador, o "Nietzsche russo", representa – amaldiçoando o tzar e a revolução, ao mesmo tempo – o anarquismo no fundo do simbolismo russo. Quase endeusado na Rússia antes de 1914, Rosanov não se tornou muito conhecido na Europa, que preferiu o verbalismo pseudo-religioso e pseudo-apocalíptico do seu discípulo Merechkovski[65]: brilhante crítico literário, porque as suas próprias angústias patológicas o fizeram adivinhar as mais secretas "arrière-pensées" religiosas e sexuais dos grandes escritores russos; e péssimo romancista, fabricando *pastiches* de trechos de grandes historiadores para transformar bonecos, vestidos de trajes históricos, em porta-vozes das suas idéias meio lunáticas. A decadência espiritual da Rússia foi a grande preocupação de Merechkovski; ele mesmo o mais decadente dos russos.

Annenski, Sollogub e Rosanov representam a primeira geração dos simbolistas russos, aquela que se chamava a si mesma "decadente", enquadrando-se no grande movimento decadentista do simbolismo europeu. Annenski referir-se-ia ao decadentismo de Verlaine. Rosanov, antes a Baudelaire, então geralmente interpretado como "decadentista". Em baudelairianos e verlainianos divide-se a corrente decadentista; e não há quase nenhum poeta de 1900 que não pertença ao primeiro ou ao segun-

65 Dmitri Sergeievitch Merechkovski, 1865-1941.
Julião Apóstata (1895); *Companheiros Eternos* (1897); *Tolstoi* e *Dostoievski* (1901); *Leonardo da Vinci* (1902); *Piotr* e *Alexei* (1905); *Alexei I* (1911), etc.
J. Chuzeville: *Dmitr Merechkovski*. Paris, 1922.

do grupo. "Baudelairianos" são Gilkin e Sollogub, Kasprowicz e o jovem D'Annunzio; e há baudelairianos no mundo inteiro. Na Dinamarca é Stuckenberg[66] um pessimista vigoroso, talvez o poeta mais viril dessa literatura suave, tantas vezes feminina, como feita para entregar-se ao decadentismo. Mas só o superou outro simbolista dinamarquês, Claussen[67], baudelairiano que se caracteriza pelo hermetismo da expressão; é o poeta mais difícil da língua, um místico fechado e, às vezes, exaltado. No pólo oposto da Europa, na Romênia, é o fantástico Arghezi[68] um "Baudelaire bárbaro", monge que derrama blasfêmias; mas também tem algo do realismo poético de Villon. Discípulo de Baudelaire, se julgou ou foi julgado o negro brasileiro Cruz e Sousa[69], cuja exaltação dolorosa se atribui a resíduos da tristeza tropical da floresta africana. Compará-lo aos maiores simbolistas franceses parece exagero; mas é certo que alguns sonetos seus – "Supremo Verbo", "Caminho da Glória" – são das manifestações mais fulminantes e mais sinceras da poesia moderna. Baudelairiano, no sentido em que se entendia Baudelaire por volta de 1900, também foi o colombiano José Asunción Silva[70], dândi fantástico e desesperado, imitando poses de Byron e Wilde;

---

66 Viggo Stuckenberg, 1863-1905.
Flyvende Sommer (1898); *Sne* (1901); *Sidste Digte* (1906).
J. Andersen: *Viggo Stuckenberg og hans Samtid*. 2 vols. Kjoebenhavn, 1944.

67 Sophus Claussen, 1865-1931.
Pilefloeter (1899); *Danske Vers* (1921).
E. Frandsen: *Sophus Claussen*. 2 vols. Kjoebenhavn, 1950.

68 Tudor Arghezi, 1880-1967.
Cuvinte potrivite (1927); *Flori de mucegai* (1931); *Carticica de Seara* (1935), etc.
A. Badauta: *Note literare*. Bucuresti, 1935.
T. Vianu: *Arghezi, poeta do homem*. Bucuresti, 1964.

69 João da Cruz e Sousa, 1862-1898.
Missal (1893); *Broquéis (*1893); *Faróis* (1900); *Últimos Sonetos* (1905).
Edição das obras por A. Murici, 2 vols. Rio de Janeiro, 1961.
R. Bastide: "Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa". (In: *A Poesia Afro-Brasileira*. São Paulo, 1943.)
Raim. Magalhães Jr.: *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo, 1961.

70 José Asunción Silva, 1865-1896.
Poesías (1883); *Poesías* (1896).
Edição por C. García Prada, México, 1941.
M. Unamuno: *Prólogo* à edição das poesias. Barcelona, 1908.

discípulo de Poe, nos seus "noturnos" fantásticos, melodramáticos e musicais, um dos precursores do "modernismo" hispano-americano.

O poeta mais original entre os baudelairianos é o português Antônio Nobre[71]. A sua poesia apresenta três aspectos diferentes: o europeu, o pessoal, e o português. Do ponto de vista europeu é Nobre um pós-romântico anacrônico, usando o "dandismo" de Byron (que viu através do romântico português Almeida Garrett), para fazer ironicamente gala da sua tuberculose (*Balada do Caixão*); é irônico como Heine e triste como Laforgue ("O meu cair-das-folhas em abril..."), mas com sinceridade completa que dá o nome certo às coisas ("Mês de novembro, mês dos tísicos..."). O estilo poético de Antônio Nobre não é o dos laforguianos comuns.

"Novembro. Só. Meu Deus, que insuportável mundo!"

É um poeta muito pessoal. João Gaspar Simões analisou-lhe a angústia que é resultado de um narcisismo infantil, de um culto anormal da própria personalidade. O crítico acredita que Nobre é irmão espiritual de Baudelaire; também poderia ser psicanaliticamente interpretado, assim como Sartre o fez mais tarde. Uma análise conforme os princípios de Empson explicaria pela ambigüidade entre o desespero ("Ah deixa-me dormir, dormir!", em *Males do Anto*) e a vontade de dominar do tísico ("Adeus! Eu parto, mas volto, breve...", em *Adeus*) o colorido singular, forte e suave ao mesmo tempo, do verso de Nobre. Simões identifica a tristeza chorosa de Nobre –

G. G. King: *A Citizen of the Twilight*: *José Asunción Silva*. New York, 1921.
B. Sanín Cano: *Prólogo* à edição de poesias. Santiago de Chile, 1923.
A. Miramón: *José Asunción Silva*. Bogotá, 1938.

71 Antônio Nobre, 1867-1900.
Só (1892); *Despedidas* (1902).
Edição: *Só*, 7ª. ed., Porto, 1944.
Visconde de Vila-Moura: *Antônio Nobre*. Lisboa, 1921.
A. Forjaz de Sampaio: *Antônio Nobre*. Lisboa, 1921.
Cast. Br. Chaves: "Antônio Nobre e o Nacionalismo literário". (In: *Estudos críticos.* Coimbra, 1932.)
J. G. Simões: *Antônio Nobre*, *Precursor da Poesia Moderna*. Lisboa, 1939.
A. F. Nobre: *Antônio Nobre e as grandes correntes literárias do século XIX*. 2ª. ed. Porto, 1944.
G. Castilho: *Antônio Nobre*. Lisboa, 1950.

"Saudade, saudade! palavra tão triste..." –

com a própria tradição da poesia portuguesa, da qual ele teria sido, depois das deformações do pós-romantismo verbalista, o renovador. Outros críticos atacaram, porém, esse "nacionalismo literário"; não querem admitir aquele tom choroso das saudades infinitas como típico da poesia portuguesa. Em todo caso, Antônio Nobre, poeta intimista e psicológico, é o primeiro simbolista português, precursor de Camilo Peçanha. Mas é preciso acrescentar que nem todos os críticos admitem essa filiação; ao contrário, muitos atribuem a paternidade do simbolismo português ao verlainiano Eugênio de Castro.

Verlainianos também havia muitos, até muitos mais, e em toda parte; quase todos eles também receberam influências de Samain e dos belgas Rodenbach e Maeterlinck. Verlainianos são Carrère, Annenski e Fröding, o jovem Rilke e o jovem Yeats, para não falar em Darío e inúmeros hispano-americanos. Verlainiano católico foi o brasileiro Alphonsus de Guimaraens[72], cujos admiráveis sonetos místicos e poesias como "A Catedral" e "Vila do Carmo" evocam o encanto especial da arquitetura barroca das cidades coloniais de Minas Gerais. Verlainiano, se bem de tonalidade diferente, foi o português Camilo Pessanha[73], que viveu como eremita na solidão da colônia de Macau, na China; poeta na "torre de marfim" oriental, "sonhando... de olhos abertos", juntando à musicalidade verlainiana –

"Chorai, arcadas,
Despedaçadas,
Do violoncelo!" –

---

72 Alphonsus de Guimaraens, 1871-1921.
Setenário das Dores de Nossa Senhora (1899); *Dona mística* (1899); *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923), etc.
Edição por Alph. Guimaraens Filho, 2 vols., Rio de Janeiro, 1955.
Enrique de Resende: *Retrato de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro, 1938.
Henriqueta Lisboa: *Alphonsus de Guimaraens.* Rio de Janeiro, 1945.

73 Camilo Pessanha, 1871-1926.
Clepsidra (1920).
A. Dias Miguel: *Camilo Peçanha*. Lisboa, 1956.

a delicadeza de cores da pintura chinesa. Foi um poeta "sem lógica", de imagens puramente sugestivas, simbolista que preparou, sem o saber, os caminhos do modernismo. Mas se tomarmos tal critério, então a paternidade do simbolismo português, no sentido mais comum da palavra, cabe a Eugênio de Castro.

Dois fatos são certos com respeito ao simbolismo de Eugênio de Castro[74]: a prioridade cronológica e uma repercussão muito grande, se bem que efêmera. *Oaristos* saiu em 1890, dois anos antes do *Só* de Antônio Nobre, em pleno reino do verbalismo hugoniano de Guerra Junqueira. O livro trouxe uma reforma métrica e uma purificação do gosto poético. A poesia, abundante aliás, de Eugênio de Castro, é a de um esteticista consumado, dono de todos os valores sugestivos da língua ("... como um fumo sutil"), poesia rica, cosmopolita, mais francesa do que portuguesa; João Gaspar Simões tem no entanto razão, ao afirmar que Eugênio de Castro não se inspirou em Baudelaire nem em Rimbaud nem em Mallarmé, mas nos decadentistas de segunda ordem, em Samain e Rodenbach; quando muito, em Verlaine. Não conseguiu exprimir bem o seu pessimismo filosófico em poemas de tamanho maior. Retirou-se para a atitude de uma resignação nobre, de um gosto clássico, identificando-o com a tradição portuguesa. Com efeito, foi reconhecido como poeta oficial, e isso o deve ter consolado da efemeridade da sua glória que se desvaneceu "como um fumo sutil".

Eugênio de Castro é o único poeta português moderno, entre outros, maiores do que ele, que foi ouvido no mundo. Durante certos anos, o seu nome foi pronunciado ao lado dos de Maeterlinck e D'Annunzio. Na França, foi considerado grande poeta francês. Na América espanhola, influenciou os simbolistas através da tradução das suas poesias pelo italiano Vittorino

---

74 Eugênio de Castro, 1869-1944.
Oaristos (1890); *Horas* (1891); *Silva* (1894); *Interlúnio* (1894); *Belkiss* (1894); *Sagramor* (1895); *Salomé e outros poemas* (1896); *A Nereide de Harlem* (1896); *O Rei Galaor* (1899); *Depois da Ceifa* (1901); *A Sombra do Quadrante* (1906); *O anel de Policrates* (1907); *Camafeus Romanos* (1921); etc.
Man. da Silva Gaio: *Eugênio de Castro*. Lisboa, 1928.
Felic. Ramos: *Eugênio de Castro e a Poesia Nova*. Lisboa, 1943.
A. J. da Costa Pimpão: *Gente grada*. Coimbra, 1952.

Pica; e na própria Itália o seu nome foi citado a propósito de uma discussão parecida com a discussão em Portugal: se o simbolismo decadentista deve ser considerado como renovador da poesia nacional ou como influência estrangeira, nociva. O sucesso súbito e enorme de D'Annunzio só é compreensível como reação contra a "tradição nacional" de Carducci; e essa reação apoiou-se, com efeito, na influência francesa, então muito forte na península.

O último representante do autêntico classicismo nacional italiano fora Leopardi. A arte clássica de Carducci, embora de grande poeta, já é, em parte, deformada por influências francesas, hugonianas, em parte pelo verbalismo patriótico, professoral, antiquizante. Contra este último reagiram os "scapigliati"[75] Tarchetti, Praga, Camerana, decadentistas "avant la lettre"; mas em vão. Só a voga simbolista quebrou – e não inteiramente – o domínio carducciano; o porta-voz dessa reação contra o grande professor de Bologna e "Poet Laureate" da nação foi um poeta, que tinha então menos de vinte anos: D'Annunzio.

Uma apreciação justa de D'Annunzio[76] ainda hoje é difícil. O que fazia o encanto da sua arte pertence a um passado que já parece

75 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 176.

76 Gabriele D'Annunzio (pseudônimo de Gaetano Rapagnetta), 1863-1938.
Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 181.)
Primo Vere (1879); *Canto Nuovo* (1882); *Intermezzo di rime* (1883); *Il Piacere* (1889); *Isotteo* (1890); *La Chimera* (1890); *L'Innocente* (1892); *Elegie romane* (1892); *Giovanni Episcopo* (1892); *Odi Navali* (1892); *Poema Paradisiaco* (1893); *Il Trionfo della Morte* (1894); *Le vergini delle Rocce* (1896); *Sogno d'un mattino di primavera* (1897); *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1898); *La cittá morta* (1898); *La Gioconda* (1899); *La Gloria* (1899); *Il Fuoco* (1900); *Francesca da Rimini* (1902); *Laudi* (1903-1912); *La Figlia di Jorio* (1904); *La Nave* (1908); *Fedra* (1909); *Forse che si, forse che no* (1910); *Notturno* (1921).
G. A. Borgese: *Gabriele D' Annunzio*. Napoli, 1909.
A. Gargiulo: *Gabriele D'Annunzio*. Napoli, 1912.
B. Croce: "Gabriele D'Annunzio". (In: *La Letteratura della Nuova Italia*. Vol. IV. 3ª. ed., Bari, 1929.)
M. Zanchetti: *Il sensualismo panteistico di Gabriele D'Annunzio*. Reggio, 1931.
A. Bruers: *Gabriele D'Annunzio.* Bologna, 1934.
F. Flora: *Gabriele D'Annunzio*. 2ª. ed. Messina, 1935.
L. Russo: *D'Annunzio*. Firenze, 1938.

remoto; e o brilho da sua poesia está eclipsado pelas fraquezas notórias da sua natureza humana. Sobre o homem D'Annunzio, *faiseur* mentiroso, impostor, dândi arrogante, político violento e inescrupuloso, já não há discussão. A sua literatura não podia deixar de revelar a marca da sua personalidade: é insincera e ambiciosa, sem originalidade verdadeira; chegou até ao plágio. Apesar de tudo isso, D'Annunzio criou um tesouro poético como poucos outros da sua época. Reuniu ao domínio absoluto da língua o talento tipicamente italiano de improvisador, e outro talento, raro em combinação com aquele, o de elaborar as improvisações geniais até a perfeição. Imitou e até plagiou com insolência consumada; e, no entanto, transformou as sugestões, recebidas de toda a parte, em poesia pessoal e italiana. Nunca foi mais original do que nos seus primeiros volumes de poesia – *Primo Vere*, *Canto Novo*, *Intermezzo di rime*, apesar do heinianismo e da influência ainda grande de Carducci, a quem D'Annunzio guardou, aliás, sempre veneração comovida. Mas antecipou instintivamente o simbolismo francês, do qual se fez depois o maior representante italiano: em *Isotteo*, *La Chimera*, *Elegie romane*, *Odi navali*, *Poema Paradisiaco*. São ainda, em parte, temas carduccianos, tratados à maneira simbolista. Então D'Annunzio rompeu definitivamente com a tradição clássica, leopardiana, entregando a literatura italiana à influência francesa. É, porém, preciso observar que a literatura italiana de então tinha perdido as relações com a literatura européia. D'Annunzio foi o primeiro poeta italiano desde Manzoni que foi ouvido na Europa, precisamente porque restabeleceu as relações entre Roma e Paris. Mas foi a Paris dos decadentistas e do "dandismo" de Wilde. E D'Annunzio, natureza vulgar, apesar do aristocratismo fingido, não escolheu muito. Não lhe custou nada exprimir o decadentismo mórbido, fruto da sua sensualidade exarcebada, em romances naturalistas, como *L'Innocente* e *Giovanni Episcopo*, ou então em romances esteticistas, como *Il Piacere*; ou então num romance meio arqueológico, meio psicopatológico à maneira de *Bruges-la-Morte*, como *Il Trionfo della Morte*, que é no entanto o ponto

---

P. Pancrazi: *Studi sul D'Annunzio*. Torino, 1939.
A. Caraccio: *D'Annunzio dramaturge*. Grenoble, 1952.
G. Gatti: *Vita di Gabriele D'Annunzio*. Firenze, 1956.

culminante na história da sua prosa poética. Enfim, chegou a vez de dramas à maneira de Maeterlinck – *Sogno di un mattino di primavera*, *Sogno d'un tramonto d'autonno* – espectros flamengos na paisagem de Botticelli. Esse grande mestre da palavra foi sempre um diletante, incapaz de tomar a sério a arte. Diletante das sensações e sem sentimento, assim definiu-o Croce; amante sensual e infiel da poesia como da mulher –

> "... la lussuria onnipotente,
> Madre a tutti i misteri e a tutti i sogni."

O próprio D'Annunzio deu às angústias pânicas da sua sensualidade outra interpretação: falou de "Panismo" da Terra:

> "Volontà, Vollutà,
> Orgoglio, Istinto, quadriga
> Imperiale!" –,

"panismo" cuja última encarnação será o heroísmo italiano. E conseguiu, assim, anestesiar o seu decadentismo fatal, sugerir-se a si mesmo outro estilo, novo, que cultivará no primeiro decênio do século XX, nos dramas *Gloria* e *Nave*; nas *Laudi*; e na doutrina nacionalista. Contudo, esse epicureu ou cínico, esse alexandrino requintado, esse *précieux* do século XX, foi, pelo menos, um paisagista admirável, já nas descrições de Roma, Siena e Veneza, nos romances *Piacere*, *Trionfo della Morte* e *Fuoco*. Mas são teatros de orgias e acabam como sempre acabam as orgias:

> "Tutta la vita è senza mutamento,
> Ha un solo volto la malinconia.
> Il pensiere ha per cima la follia
> E l'amore è legato al tradimento."

Os d'annunzianos imitaram ao seu ídolo os gestos lascivos e pseudo-heróicos. Em torno desse ruído espetacular deixou D'Annunzio um grande vazio, em que mal se ouviram as vozes tímidas dos decadentistas sem poses estudadas, verlainianos à maneira italiana, latina, quer dizer, mais intelectuais do que os verlainianos europeus em geral; Laforgue exerceu forte influência sobre esses descendentes simbolistas dos "scapigliati",

que se chamavam ou foram chamados "crepuscolari"[77]: é a forma italiana da poesia "fin du siècle".

Sergio Corazzini[78] é a figura mais comovente entre os "crepuscolari", poeta tísico que morreu com vinte anos de idade –

> "Perchè tu mi dici: poeta?
> Io non sono un poeta.
> Io non sono che un piccolo fanciullo che piange."

A forma é de Laforgue, ao qual lembra um título como *Libro per la sera della Dominica* e alguma tentativa fraca de auto-ironia. A categoria dessa poesia é antes a de Samain. Mas Corazzini teria sido, se vivesse mais, um grande poeta; dispunha de palavras todo pessoais que comovem para sempre, como nestes versos ao amigo Carlos Simoneschi:

> "Carlo, malinconia
> m'ha preso forte, sono
> perduto: cosi sia."

Os outros "crepuscolari", Marino Moretti, Fausto Mario Martini, são todos assim: apenas, sobreviveram e caíram na rotina poética. Diferente só foi outra vítima da tuberculose, Guido Gozzano[79], que se enganava

---

77 W. Brinni: *La poetica del decadentismo italiano*. Firenze, 1936.
G. Petronio*: I crepuscolari*. Firenze, 1937.

78 Sergio Corazzini, 1887-1907.
L'amaro calice (1905); *Piccolo livro inutile* (1906); *Libro per la sera della Domenica* (1906).
G. Cucchetti: *Un antesignano dei Crepuscolari, Sergio Corazzini*. Venezia, 1929.
P. Pancrazi: "Corazzini e i crepuscolari". (In: *Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio*. Bari, 1937).
F. Donnini: *Vita e poesia di Sergio Corazzini*. Torino, 1949.

79 Guido Gozzano, 1883-1916.
La via del rifugio (1906); *I Colloqui* (1911).
V. M. Nicolosi: *Guido Gozzano*. Torino, 1925.
F. Biondolillo: *La poesia di Guido Gozzano*. Catania, 1926.
G. Cucchetti: *Guido Gozzano*. Venezia, 1928.
C. Calcaterra: *Con Guido Gozzano e altri poeti*. Bologna, 1944.
G. Getto: *Poeti, critici e cose varie del Novecento*. Firenze, 1953.
L. Anaschi e S. Antonielli: *Lirica del Novecento*. Firenze, 1953.

quanto à substância da sua poesia, ao ponto de os críticos também se enganarem durante muito tempo. Declarou-se decadentista melancólico –

> "...sento
> d'essere nato troppo tardi";

acreditava ser verlainiano, de tristes poemas carnavalescos, remorsos amargos e "felicità nel obblio". Mas esse poeta da "vita semplice", da vida quotidiana com as suas expressões triviais, nas quais descobriu sentido poético, esse irônico agudo sem sentimentalismo, era antes um laforguiano. De Laforgue veio, aliás, a fraqueza principal da sua arte, a poesia meio lírica, meio narrativa; mas Gozzano venceu essa fraqueza por meio de uma influência inesperada. Assim como reagiu contra a poesia cívica de Carducci, assim era grande inimigo da poesia d'annunziana, até um anti-D'Annunzio. Mas sabia de cor inúmeros trechos do adversário. A contradição enigmática resolve-se pela análise psicológica da sua poesia. Gozzano foi o que D'Annunzio julgava ser: uma alma heróica sem gestos falsos, um sensual sem mentira, um sonhador sem as máscaras da ambição. Foi artista sério em vez de um virtuose elegante. Evitando a frase vazia, chegou a um realismo do qual os seus últimos poemas dão testemunho impressionante, como aqueles sobre a sua cidade natal Turim:

> "Come una stampa antica bavarese
> Vedo al tramonto il cielo subalpino..."

Gozzano exerceu influência considerável sobre a poesia pós-d'annunziana e pós-"crepuscolare"; e exercerá influência sobre a poesia moderna, até os nossos dias. Acreditava ter nascido tarde demais; mas talvez tivesse nascido cedo demais.

> "La bellezza del giorno
> È tutta nel mattino..."

A transição da poesia italiana, do decadentismo ao realismo do século XX, não teria sido possível, partindo do d'annunzianismo, que condenou os "crepuscolari" à decadência. Interveio, opondo-se à influência francesa, uma corrente de poesia especificamente italiana, produto da

decomposição do romantismo. Essa decomposição sentimental já principiara, conforme a observação de Croce, em Prati[80]; e chegou a resultados superiores no mais italiano dos poetas italianos do início do século XX: em Pascoli.

Nenhum poeta italiano dos tempos modernos foi tão lido e tão querido pelo seu povo como Pascoli[81]; e é preciso logo combater o possível preconceito de tratar-se de um poeta para o gosto vulgar do público. Pascoli, isto é verdade, difere dos outros grandes poetas italianos do século pelas origens populares: foi e permaneceu sempre filho do povo, passando a maior parte da vida entre camponeses, vivendo com eles como um irmão, ou antes como um Tolstoi italiano; mas Pascoli era homem erudito, professor de Universidade, ligando-se ao povo em virtude de sentimentos cristãos e convicções sociais. Não esqueceu, no entanto, a história milenar da sua terra e os destinos da raça latina. É dono de um talento lingüístico tão extraordinário que sabia fazer versos autenticamente poéticos em latim e grego. Pascoli foi o poeta das "coisas humildes" e, ao mesmo tempo, autor de poemas heróico-históricos, paisagista e intimista, sentimental, socialista, pariota e idílico, poeta para todos na Itália e reconhecido como poeta italianíssimo. O amor geral e a popularidade que o cercaram tornaram-lhe o nome também conhecido fora da Itália; mas só o nome. A poesia de Pascoli é tão italiana que os estrangeiros não podiam bem apreciá-la, nem compreender as intermináveis discussões críticas a seu respeito. Pois isso

---

80 Cf. "Romantismos em oposição", nota 28.

81 Giovanni Pascoli, 1855-1912.
Myricae (1891); *Poemetti* (1897); *Minerva oscura* (1898); *La mirabile visione* (1902); *In Or San Michele* (1903); *Canti di Castelvecchio* (1903); *Poemi conviviali* (1904); *Odi e inni* (1906); *Nuovi poemetti* (1909); *Poemi italici* (1911), etc.
E. Cecchi: *La poesia di Giovanni Pascoli*. Napoli, 1912.
A. Galletti: *La vita e la poesia di Giovanni Pascoli*. 2ª. ed. Bologna, 1924.
B. Croce: "Giovanni Pascoli". (In: *La Letteratura della Nuova Italia*. Vol. IV. 3ª. ed. Bari, 1929.
B. Giuliano: *La poesia di Giovanni Pascoli*. Bologna, 1938.
R. Viola: *Pascoli*. 2ª. ed. Parma, 1950.
G. Petrocchi: *La formazione letteraria di Giovanni Pascoli*. Firenze, 1953.
M. Biogini: *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*. Milano, 1956.

também é notável: esse poeta "popular" é até hoje o mais discutido pela crítica universitária.

Pascoli foi romântico ou, antes, pós-romântico, continuando o sentimentalismo nervoso de Prati, mas transpondo-o para a região do idílio. Não existe transfiguração mais romântica da paisagem rural italiana do que numa poesia como *Romagna:*

> "Sempre un villaggio, sempre una campagna
> mi ride al cuore (o piange), Severino:
> il paese ove, andando, ci accompagna
> l'azzurra visione di San Marino..."

Evidentemente, não há nada de romantismo nórdico nessa visão. Pascoli foi "romântico rural" assim como o fora Virgílio. Com razão, Croce chamou à sua poesia "a Arcádia do camponês italiano". A origem dessa espontaneidade só aparentemente ingênua, mas apoiada em todos os requintes da métrica, aliterações e assonâncias, é uma alma de criança dentro de uma inteligência de artista e filólogo. O próprio Pascoli, consciente disso, falou de

> "Anima nostra! fanciulletto mesto!"

Benedetto Croce julgou com severidade essa poesia "infantil", demonstrando a inconsistência das imagens e das metáforas. Outros críticos, mais compreensivos, descobriram nessa aparente falta de lógica poética a presença de uma outra lógica, a da música. Pascoli é poeta de intensa musicalidade. Por isso mesmo, Renato Serra duvidou da profundidade do seu humanismo. Pascoli não foi "inteligente". Foi, apenas, um menino, dotado de capacidade poética fabulosa. Daí ser ele, em primeira linha, um grande intimista, menos romântico (em sentido nórdico) que Laforgue, mas superando até a um Verlaine pela disciplina da forma; ele tem um pouco de todos os dois mas sem ter recebido "influência". O "naturalismo" decadente de Pascoli é todo pessoal, deu como resultado um estilo poético que transfigura de maneira singular os assuntos mais simples da vida e observações quotidianas –

> "Nel giorno, che lampi! che scoppi!
> che pace, la sera!"

Em Pascoli há um simbolismo não-francês em germe, um decadentismo nacional, por assim dizer, expressão da inquietação mórbida da sua alma e origem da sua ambição infeliz de criar grandes poemas heróicos. Daí o sentimentalismo retórico das suas poesias patrióticas e sociais, que agradaram igualmente tanto aos socialistas humanitários como aos católicos e aos nacionalistas. Daí as perspectivas inesperadas que sabia abrir sobre panoramas triviais.

> "... il sole immenso, dietro le montagne
> cala, altissime: crescono già, nere,
> l'ombre più grande d'un più grande mondo..."

"Poeta ut puer, puer ut poeta", dizia Croce, julgando Pascoli com grande severidade; acusou-o de ter minado sutilmente a disciplina carducciana, ter propiciado a sensualidade d'annunziana, enquanto outros críticos – naquela grande discussão em torno de Pascoli – defenderam o poeta, considerando-lhe a poesia como antídoto contra a falsa eloqüência, situando-o, embora contra o rigor da cronologia, entre D'Annunzio e os "crepuscolari".

Com efeito, os "crepuscolari" que sobreviveram à tuberculose, fortaleceram na leitura de Pascoli o seu gosto pelo idílio sentimental da vida quotidiana, aproximando-se do realismo poético de Jammes. Assim Marino Moretti[82], cujas obras *Poesi scritte col lapis* e *Poesie di tutti i giorni* o colocam perto dos *Colloqui* de Gozzano, mas sem o simbolismo dele. Os elementos simbolistas reencontram-se antes no "populismo" de um Fausto Mario Martini; e daí só é um passo para a angústia poética, social e política dos chamados "spiriti di vigilia", Boine, Michelstaedter, Slataper, imediatamente antes de 1914 e do fascismo. Martini foi daqueles que redescobriram a "Scapigliatura". Ainda estava vivo, embora esquecido, o último "scapigliato", Dossi[83]; revelou-se seu amigo e discípulo, o esqui-

---

82 Marino Moretti, 1885-1979.
Poesie scritte col lapis (1910); *Poesie di tutti i giorni* (1911); *Poesie* (1919), etc.
F. Cazzannini-Mussi: *Marino Moretti, studio critico*. Firenze, 1927.
F. Casnati: *Marino Moretti*. Milano, 1952.

83 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 181.

sito Lucini[84], que partiu de uma "scapigliatura crepuscolare" para chegar, enfim, ao futurismo de Marinetti. Mais uma vez revelam-se aí origens político-sociais do estilo simbolista – desta vez a situação incerta da Itália entre pauperismo agrário e industrialização, entre pacifismo humanitário e imperialismo nacionalista.

Motivos parecidos estão nas origens do simbolismo inglês. O papel da pressão demográfica na Itália foi desempenhado, na Inglaterra, pela concorrência estrangeira nos mercados continentais e coloniais, produzindo, nos últimos anos de governo da rainha Vitória, certo mal-estar econômico, ainda sem prejudicar sensivelmente a prosperidade da burguesia. Corresponde, no terreno intelectual e espiritual, a um sentimento de fadiga, acompanhado do gosto de exibição do luxo – "conspicuous consumption", conforme a expressão de Veblen. Esse conjunto de decadentismo e esteticismo poderia criar um estilo simbolista. Mas na Inglaterra, assim como na Itália, havia dois simbolismos: um, de importação estrangeira, francesa, e outro, "simbolismo nacional", constituindo o primeiro uma moda literária enquanto o outro foi frustrado. Na Inglaterra de 1890, os esteticistas afrancesados, George Moore, o jovem Yeats e a gente do "Rymer's Club", monopolizaram a atenção. Mas morrera já antes um poeta solitário, cuja resistência contra a tradição vitoriana fora em vão, ao ponto de ele não publicar nada em vida e ser revelado ao mundo só por volta de 1920. É significativo que Gerard Manley Hopkins – este o poeta – também tenha sido discípulo do esteticista Pater; mas converteu-se ao catolicismo, filiando-se à tradição antivitoriana de Newman e do Oxford Movement.

Gerard Manley Hopkins[85] foi o poeta mais excêntrico da literatura inglesa; a época vitoriana, obedecendo religiosamente a certas

---

84 Gian Piero Lucini, 1867-1914.
Il libro delle figurazioni ideali (1894); *Il libro delle immagini terrene* (1898); *Revolverate* (1909).
A. U. Tarabori: *Gian Piero Lucini*. Milano, 1922.

85 Gerard Manley Hopkins, 1844-1889.
Poems (publ. por Robert Bridges, 1918); *Letters* (1935); *Notebooks* (1937).
Edição das poesias por W. H. Gardner, Oxford, 1948.
G. F. Lahey: *Gerard Manley Hopkins*. London, 1930.

normas de sociabilidade, devia ignorá-lo. Discípulo de Pater em Oxford, cidade do famoso Movimento, ficou o jovem esteta profundamente comovido pela leitura das obras de Newman, e deu o passo que "Marius, the Epicurean" não dera: converteu-se ao catolicismo; ordenou-se padre; e, com o radicalismo que sempre o distinguiu, foi mais adiante, fazendo coisa muito exótica para um inglês vitoriano: entrou na Companhia de Jesus. Então, deixou de fazer versos; até, em 1875, um desastre comovente – o naufrágio do navio *Deustschland*, em que se afogaram cinco religiosas, exiladas da Alemanha – lhe arrancar o poema *The Wreck of the Deutschland*, poema fora de todas as tradições da poesia inglesa, hermético, bizarro. Escreveu mais umas noventa poesias e uma porção de fragmentos que "não sabia realizar". Não publicou nada, e com a sua morte, em 1889, extinguiu-se a sua memória entre os homens, menos entre alguns amigos, entre os quais o poeta acadêmico Robert Bridges, que lhe publicará, em 1918, a obra póstuma, produzindo uma tempestade de sustos e entusiasmos. Compreende-se bem a admiração dos poetas jovens da Inglaterra do "après-guerre" pela poesia do jesuíta. Era um experimentador audacioso, de sensibilidade personalíssima, descobrindo em toda parte coisas novas, nunca vistas, ou como nunca foram vistas; exprimindo-se em palavras tampouco ouvidas, neologismos e combinações chocantes de substantivos; usando, em contraste mais chocante, as expressões da língua "coloquial", desprezando a dicção poética, tradicional desde Milton e Keats. Enfim, os jovens poetas de 1920 admiravam o que teria aturdido os ouvidos dos vitorianos, acostumados à doce mú-

---

W. Empson: *Seven Types of Ambiguity*. New York, 1931.
E. E. Phare: *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Cambridge, 1933.
B. Kelly: *Mind and Poetry of Gerard Manley Hopkins*. London, 1935.
J. Pick: *Gerard Manley Hopkins, Priest and Poet*. Oxford, 1942.
W. H. Gardner: *Gerard Manley Hopkins. A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation To Poetic Tradition*. 2 vols. London, 1944/1949.
W. A. M. Peters: *Gerard Manley Hopkins. A critical Essay towards the Understanding of his Poetry.* Oxford, 1948.
E. Ruggles: *Gerard Manley Hopkins. A Life*. London, 1948.
G. Grigson: *Gerard Manley Hopkins*. London, 1955.
J. G. Ritz: *Le poète Gerard Manley Hopkins*. Paris, 1963.

sica dos versos de Tennyson: manejou os metros com liberdade incrível, chegando a inventar uma nova maneira, irregularíssima, de escandir as sílabas no verso, o "Sprung Rhythm". Hopkins não gostava de admitir o sentido revolucionário da sua obra. Na sua correspondência com Bridges e alguns outros amigos – verdadeiro repositório de importantes observações estéticas – afirmou que o "Sprung Rhythm" seria o ritmo "natural" da poesia, da poesia popular e até da prosa falada. Hopkins foi um grande realista. Novos ritmos, novo estilo impuseram-se-lhe para exprimir um novo aspecto do universo. Num padre e jesuíta, devia ser um aspecto religioso, aliás em vizinhança perigosa do panteísmo:

> "The World is charged with the grandeur of God."

A tradição poética inglesa mandara excluir certas coisas e expressões, como "não-poéticas". Hopkins quis dizer tudo, porque tudo é criação de Deus. Há, em tudo, sentido divino, embora oculto, encoberto. Todas as coisas deste mundo são expressões alegóricas do pensamento de Deus. Por isso, o poeta também tem o direito de falar alegoricamente. E Hopkins entregou-se ao hermetismo. Daí as grandes dificuldades que se opõem à compreensão das suas poesias. Foi um hermetismo intencional. Mas a solidão de Hopkins na casa dos jesuítas não significava "torre de marfim" mallarmeana. Ele mesmo não teria nunca admitido o "l'art pour l'art"; antecipou-se às acusações possíveis de ser um poeta de evasão, de "escape", criando o neologismo "inscape". A poesia desse ascético apaixonado era um caminho "para dentro", caminho duro e difícil mas que levava à presença de Deus.

> "Be shelled, eyes, with double dark
> And find the uncreated light."

Em Hopkins havia algo de san Juan de la Cruz. Nem os vitorianos nem os simbolistas à maneira francesa teriam compreendido os seus símbolos. Só os compreenderão o modernista T. S. Eliot e os jovens poetas da geração de 1930, os Auden, Day Lewis, Spender, Mac Neice.

A poesia de Hopkins é tão enigmática como o anacronismo da sua situação entre as épocas; só Rimbaud apresenta problema algo semelhante. A propósito do "caso Hopkins" desdobraram J. A. Richards e William Empson a teoria esquecida de Coleridge sobre as tensões de uma

ambigüidade íntima como fonte de grande poesia. No caso, tratar-se-ia da ambigüidade entre o esteticismo dionisíaco e o ascetismo jesuítico de Hopkins, discípulo de Pater e Newman, em luta contínua consigo mesmo. Desse modo, teria Hopkins chegado a um conceito dialético da poesia, exprimindo-se em termos religiosos. Oxford, a cidade de Pater e Newman –

> "Towery city and branchy between towers;
> Cuckoo-echoing, bel-swarmed, lark-charmed, rook-racked,
> river-rounded…"

– foi para Hopkins a Oxford do escolástico medieval Duns Scotus, asceta místico e apaixonado da natureza; mística e paixão – todas essas coisas eram "impossíveis", quase indecentes, na época vitoriana. Hopkins rompeu com o "compromisso vitoriano"; entrar na Companhia de Jesus, e desprezar o metro e a dicção poética de Milton eram dois passos de significação semelhante. No fundo, Hopkins, empregando a linguagem coloquial na poesia, retomou a atitude de revolução poética onde Wordsworth a abandonara. Redescobriu o anti-Milton, a poesia dialética de Donne; primeiro para si mesmo, depois para o nosso tempo.

A ambigüidade de Hopkins entre Pater e Newman significa: interpretou Pater à maneira de Newman. Quer dizer, "romantizou" Pater; mas "esteticismo neo-romântico" é mais uma definição do simbolismo. Daí a sinceridade radical do "decadentismo" de Hopkins, verdadeira diagnose da época de crise:

> "The times are nightfall, look, their light grows less;
> The times are winter, watch, a world undone…"

Evidentemente, o sentido imediato destes versos é espiritual. Mas também interpretam a situação de Hopkins em face do seu tempo. A sua poesia parecia mera expressão pessoal, personalíssima, solitária. Mas foi uma revolução poética, embora ninguém a percebesse. Em 1889, não havia público para Gerard Manley Hopkins S. J. e, compreendendo isso, o poeta não publicara nada.

Havia público para Oscar Wilde. Hopkins interpretou Pater como inquieto religioso; Wilde interpretou-o como esteticista cosmopolita, afrancesado, realizando o ideal de Matthew Arnold de europeizar a ilha britânica. Na diplomacia e na literatura, os ingleses saíram da "splendid isolation", já insustentável em face da concorrência dos países continentais nos mercados coloniais. A ilha abriu-se às influências estrangeiras. Intensificaram-se as leituras francesas, já tão importantes para Swinburne que agora, depois da morte de Tennyson e Browning, se encontrava no zênite da glória. Swinburne também contribuiu para a interpretação do hedonismo estético de Pater como imoralismo. Havia verdadeira importação de decadentismo e misticismo, sensualismo e pseudomisticismo parisienses, com muitas lembranças do pré-rafaelismo de Dante Gabriel Rossetti.

Assim nasceu o movimento simbolista inglês, a época dos "Eighteen Nineties"[86]. Fundou-se o "Rhymer's Club". Entre os membros e simpatizantes estava o pintor decadentista Aubrey Beardsley, o crítico Arthur Symons, os poetas Ernest Dowson e Lionel Johnson, o jovem poeta irlandês Yeats. Em 1892 publicaram uma antologia, o *Book of the Rhymer's Club*. Desde 1894, os poetas congregaram-se em torno do *Yellow Book* de Beardsley, até surgir em 1896 a revista *Savoy*. Dirigiu-a Arthur Symons, o Gourmont inglês, autor do livro *The Symbolist Movement in Literature* (1899), de grande importância na história da poesia inglesa. Symons também era excelente tradutor; mas nos seus próprios versos (*London Night*, 1895; *Images of Good and Evil*, 1899) não passava de um baudelairiano artificial e verlainiano pouco seguro. No imoralismo, no decadentismo e no misticismo, a insinceridade era a desgraça dos simbolistas ingleses. Alguns tentaram fugir para o dogma católico, imitando o exemplo de Verlaine; mas com sucesso duvidoso. Ernest Dowson[87], natureza mórbida, vacilava entre sensualismo pagão e um catolicismo de "prédilection d'artiste"; al-

---

86 H. Jackson: *The Eighteen Nineties*. New York, 1922.

87 Ernest Dowson, 1867-1900.
Verses (1896).
V. Plarr: *Ernest Dowson*. London, 1914.
M. Longaker: *Ernest Dowson*. Philadelphia, 1945.

guns dos seus versos musicais ainda permanecem nas antologias. Lamenta-se a morte prematura de Lionel Johnson[88], católico irlandês, talento que prometeu coisas maiores do que deixou. Em versos belos e tradicionais cantou Oxford –

"The city where the Muses all have sung"

– a cidade de Hopkins, do qual ele não tinha conhecimento; no poema *By the Statue of King Charles at Charing Cross* tinha a coragem de exaltar a memória do rei degolado, confrontando-lhe a "passionate tragedy" com o barulho vazio da cidade moderna. Mas os ideais poéticos de Lionel Johnson só foram realizados por Francis Thompson.

"... The traffic of Jacob's ladder
Pitched betwixt Heaven and Charing Cross" –

esses versos de Francis Thompson[89] ligam ao mundanismo algo frívolo do "Rhymer's Club" a mística desse católico sincero, não só sincero mas até extático. Pela formação pertencia aos "Eighteen Nineties": muito Verlaine, muito catolicismo francês. Mas amadureceu, dominou – não na vida, mas na poesia – os instintos anárquicos; juntou elementos do estilo dos "metaphysical poets", sobretudo de Crashaw, à musicalidade sonora de Keats, chegando a um simbolismo inglês, cuja fonte Thompson acreditava encontrar no seu admiradíssimo modelo, Shelley. Traduziu para a linguagem do catolicismo, religião do dogma da encarnação, o panteísmo jubiloso de Shelley, encontrando os vestígios de Deus em toda parte –

---

88 Lionel Johnson, 1867-1902.
Poems (1895); *Ireland with Other Poems* (1897).
B. J. Evans: "Lionel Johnson". (In: *English Poetry in the Later Nineteenth Century*. London, 1933.)

89 Francis Thompson, 1860-1907.
Poems (1893); *New Poems* (1897).
E. Meynell: *The Life of Francis Thompson*. 2ª. ed. London, 1926.
R. L. Mégroz: *Francis Thompson and His Poetry*. London, 1927.
E. D'Alessio: *Francis Thompson*. Milano, 1937.
F. Oliveri: *Francis Thompson*. Torino, 1938.

"O World invisible, we view thee,
O World intangible, we touch thee…!

Hoje, já não se admiram tanto como há 50 anos as suas odes pindáricas, a famosa "The Hound of Heaven" sobretudo, nas quais a crítica censura a agitação febril. O lugar de Thompson como grande poeta católico da Inglaterra moderna está hoje ocupado por Hopkins. Mas fica impressionante a sua figura de mendigo franciscano ou antes verlaniano, mais sincero do que Verlaine, passando pela vida com a fé absoluta, sem compromissos, de um Kierkegaard, exigindo o cristianismo aqui, e já –

"And lo, Christ walking on the water,
Not of Gennesareth, but Thames!"

Thompson morreu como mendigo miserável entre os tesouros acumulados da Inglaterra pós-vitoriana; certamente, na agonia, chegou a ver seu Redentor "betwixt Heaven and Charing Cross".

Na Irlanda católica encontrou o simbolismo de língua inglesa o apoio mais firme, embora também interviessem perturbações causadas pela influência do decadentismo francês; e o catolicismo dos simbolistas irlandeses não é muito mais do que o aspecto religioso do nacionalismo irlandês, da renascença da alma céltica, romântica por excelência, predestinada para exprimir-se pela poesia simbolista. Houvera antes a obra do esteticista afrancesado George Moore; mas este era um espírito lúcido, parisiense, anticlerical, como Anatole France. Deste lado não podia vir o que Matthew Arnold predissera no ensaio *On the Study of Celtic Literature* (1867) e que realizou, agora, como Renascença surpreendente da literatura irlandesa, sob os auspícios do simbolismo[90]. Um mundo de maravilhas revelou-se nas poesias e contos do erudito William Sharp, o poeta dos *Hills of Dream*, que usou o pseudônimo céltico Fiona Macleod[91]. A crítica costuma compará-lo a Os-

90 E. A. Boyd: *Ireland's Literary Renaissance*. Dublin, 1916.
D. Morton: *The Renaissance of Irish Poetry*. New York, 1930.

91 Fiona Macleod (pseudônimo de William Sharp), 1855-1905.
From the Hills of Dream. Mountain Songs and Island Runes (1897); *The Laughter of Peterkin. A Retelling of Old Tales of the Celtic Wonderland* (1897).
S. Fiechter: *Von William Sharp zu Fiona Macleod*. Tuebingen, 1936.

sian; assim como Macpherson traduziu as canções gaélicas para a língua pré-romântica do século XVIII, assim falam as fadas e bruxas de Sharp a língua de Baudelaire e Verlaine. O sucesso também foi "ossiânico"; a Europa inteira começou a sonhar do "twilight" céltico. Os poetas e escritores da Renascença irlandesa, quase todos eles, ressentem-se da falta de contornos firmes; de certa frouxidão do pensamento, que então parecia "decadente", mas que é propriamente céltica. Tentaram combatê-la de maneira não menos céltica, procurando uma fé religiosa; porque tinham passado pelo agnosticismo inglês, e com todo o amor pelo povo irlandês não eram capazes de voltar ou aderir ao catolicismo ingênuo e fanático desse povo. Muitos entre eles nasceram protestantes; e mesmo nos outros o catolicismo era antes uma pose literária. Mas outros procuraram em toda a parte do mundo uma religião aceitável. George William Russell[92], famoso sob o pseudônimo "A E", gastou um grande talento poético em extravagâncias de teosofia indiana; Yeats passará, mais vitorioso, por uma fase parecida. James Stephens[93], outro poeta de originalidade impressionante, não se comprometeu tanto; em romances como *The Crock of Gold* misturou de maneira hoffmannesca e irresponsável a realidade quotidiana e os fantasmas da imaginação céltica; um romance dublinense como *The Charwoman's Daughter* antecipa o naturalismo-simbolismo de *Ulysses*, de Joyce.

Os "contornos firmes" impõem-se quando o poeta tem de criar personagens de carne e osso: no teatro. De um intenso movimento de companhias de estudantes e outros amadores surgiu, em 1904, pela munificência de miss Horniman, o Abbey Theatre, em Dublin, o único lugar na Europa moderna que assistiu ao nascimento de um novo teatro nacional[94].

---

92 George William Russell (AE), 1867-1935.
Collected Poems (1921-1926).
W. K. Magee: *A Memoir of AE*. London, 1937.

93 James Stephens, 1882-1950.
The Charwoman's Daughter (1912); *The Crock of Gold* (1912); *Collected Poems* (1926).

94 E. A. Boyd: *The Contemporary Drama of Ireland*. Boston, 1917.
A. E. Malone: *The Irish Drama*. New York, 1929.
L. Robinson ed.: *Ireland's Abbey Theatre. A History, 1899-1951*. London, 1951.

Os começos do teatro irlandês eram realistas; Edward Martyn[95], o primeiro dramaturgo de renome, deu ao Abbey Theatre peças de problemas e *thèses* à maneira de Ibsen. O espírito animador da empresa, Lady Gregory[96], buscava inspiração no folclore: criou uma série de "farsas", de grande sucesso popular e alto interesse literário. Foi Lady Gregory que chamou para o teatro a atenção dum jovem poeta, então submergido nas fantasias da lenda céltica: William Butler Yeats[97], *The Celtic Twinlight*, assim ele intitulara um dos seus primeiros livros; e em Ossian procurara as suas primeiras inspirações (*The Wanderings of Oisin*). Foi a fase "pré-histórica" de Yeats, a do romantismo irlandês, das poesias românticas, que reúnem até hoje as preferências dos antologistas de gosto vitoriano e do seu público: *The Lake Isle of Innisfree* ("I will arise and go now, and go to Innisfree...") ou *The Fiddler of Dooney*:

> "When I play on my fiddle in Dooney,
> Folke dance like a wave of the sea;
> My cousin is priest in Kilvarnet,
> My brother in Mocharabuiee."

Mas quem só conhece esse Yeats dos anos 1890 ignora o outro, o grande poeta pós-simbolista. Por isso, a crítica modernista exigiu o desprezo daquelas primeiras poesias de Yeats, censurando nelas o folclorismo barato, o uso dos pitorescos nomes irlandeses, o sentimentalismo feminino. A reação é justificada; mas não se pode negar, sinceramente, a música encantadora daqueles versos; uma poesia como "When you Are Old and Grey and Full of Sleep", com o verso final –

> "... And hid his face amid a crowd of stars" –

---

95 Edward Martyn, 1859-1923.
Grangecolman (1912); *The Dream Physician* (1914).
D. Gwynn: *Edward Martyn and the Irish Revival*. London, 1930.

96 Isabella Augusta, Lady Gregory, 1859-1932.
Irish Plays (1909); *Irish Folk-History Plays* (1912).
A. E. Malone: "The Plays of Lady Gregory". (In: *Yale Review*, XIV, 1925).

97 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 219.

ficará inesquecível para sempre. Yeats estava aliás consciente do artificialismo de muitos dos seus primeiros versos:

> "The woods of Arcady are dead,
> And over is their antique joy..."

Em Londres submergiu no decadentismo do "Rhymer's Club"; explorou o folclore irlandês para poesias simbolistas; aderiu em Paris ao pseudomisticismo dos "décadents"; começou a misturar, de maneira pouco recomendável, a lenda céltica e teoremas filosóficos (*The Man Who Dreamed of Faeryland*); parecia acabar no neoplatonismo de

> "Eternal beauty wandering on her way."

Mesmo então, o poder musical da sua língua superou as falsidades do pensamento poético:

> "Red rose, proud Rose, sad Rose of all my days!
> Come near me, while I sing the ancient ways..."

Libertou-o o teatro. Yeats era grande admirador de Maeterlinck; e no estilo do belga escreveu as suas peças fantásticas, embora de conteúdo nacional: *Countess Cathleen*, *The Land of Heart's Desire*, *Cathleen ni Holihan*. A obrigação de dar sentido inteligível ao diálogo, de criar corpos em torno das almas musicais, contribuiu depois para operar a grande transformação na poesia de Yeats. Suas peças não são hoje muito apreciadas; talvez não bastante apreciadas. A sua herança dramática, fortalecida por um realismo mais robusto, tornou-se ponto de partida da atividade dramatúrgica do seu jovem amigo Synge, que criará o verdadeiro teatro nacional irlandês.

Nem todos os "decadentistas" eram realmente decadentes. Vistos dentro do grande panorama do simbolismo europeu, pertencem ao decadentismo; mas vistos dentro das suas literaturas nacionais desempenham, pelo menos alguns entre eles, um papel diferente e até contrário, revivificando tradições esquecidas. Foram capazes de vencer o decadentismo em si mesmos – as mais das vezes por meio de nova "evasão", fuga para o seio da Natureza sã. Eis a vitória dos melhores entre os "fantaisistes".

O grande “fantaisiste” sueco do século XVIII, Bellman, já tinha reunido as características nacionais mais pitorescas com requintes de cultura francesa. Criou uma tradição. Levertin, o grande crítico do simbolismo sueco, aspirava novamente a uma síntese dessas. E Fröding[98] realizou-a. Era um poeta vagabundo, perambulando pela sua província natal, o Vaermland, sob o céu mais sereno, quase mediterrâneo, da Suécia. *Guitarr och dragharmonika* (*Guitarra e Sanfona*), assim se chamou o primeiro volume dos seus versos; como se os instrumentos da música popular acompanhassem o poeta genial: danças dos camponeses, paródias de lendas, uma canção de crianças em elogio do vigário, zombando dele sutilmente, um seminarista enamorado improvisa uma paráfrase curiosa do Cântico dos Cânticos, o vento melancólico do outono sussurra nas árvores; e, de noite, o poeta tem a visão do luar, iluminando o caminho para as escuras portas de bronze do Hades. Pensa-se em Liliencron, em Burns, em Pascoli ou nos “cavalier poets”, ou em todos eles juntos. Fröding é um dos poetas líricos mais completos de todos os tempos. Aquele volume de estréia foi, no entanto, um canto de cisne do seu romantismo. Em *Nya dikter* (*Novos Poemas*) já está pronto seu simbolismo, se bem que continuem reminiscências de melancolia lenauianas e ironia heiniana. Agora prevalece a tristeza do vagabundo; entre as árvores dos bosques suecos aparecem-lhe visões mitológicas, como se estivesse no parque de Versalhes; e com a Grécia do Rococó volta à memória o Rococó da Suécia – é algo como uma frase parnasiana, seguida do decadentismo de *Staenk och flickar*, poderoso monólogo lírico, auto-acusação masoquista que lembra o colapso de Strindberg naqueles mesmos anos. Com efeito, em Fröding também estourou a loucura; foi internado no manicômio. Saiu dele como homem quebrado, pietista, arrependendo-se publicamente da sua poesia “indecente e blasfema”. Fröding “renasceu” para um misticismo teosófico, parecido com as teosofias de Strindberg e Yeats. Interpretou Nietzsche de maneira muito

98 Gustaf Fröding, 1860-1911.
Guitarr och dragharmonika (1890); *Nya dikter* (1894); *Staenk och flickar* (1896); *Nytt och gammalt* (1897); *Gralstaenk* (1898), etc.
J. Landquist: *Gustaf Fröding*. 2.ª ed. Stockholm, 1927.
G. Brandell: *Fröding.* Stockholm, 1933.
H. Olsson: *Fröding. Ett diktarportraett*. Stockholm, 1967.

pessoal, no sentido de um cristianismo "ardente", dionisíaco; criou o símbolo wagneriano do "Graal" sob cujos auspícios se julgava "renovado" para anunciar ao mundo uma nova religião mística. Na verdade, Fröding não recuperou nunca inteiramente a saúde mental perdida. O meio-dia sereno do simbolismo sueco veio com Karfeldt[99], mais viril – e mais burguês. A sua terra natal é Dalekarlia, a província dos camponeses mais robustos da Suécia; e a paisagem dessa província forneceu à sua poesia as imagens mais encantadoras, lembrando os quadros do grande pintor impressionista Anders Zorn; no dialeto de Dalekarlia está parte das canções de "Fridolin", personagem simbólico de poeta nacional em que Karlfeldt se transfigurou. Na Suécia, não pode faltar o elemento classicista: Karlfeldt interpretou-o, em *Flora och Pomona* e *Flora och Bellona*, duma maneira mais objetiva do que rococó, lembrando a Henri de Régnier; mas a categoria de Karlfeldt é mais alta: seus críticos suecos ousam pronunciar o nome de Goethe. Venceu a decadência; afirmou a vida. No fundo, era um grande burguês de grande talento poético. Foi secretário da Academia e recebeu, postumamente, o Prêmio Nobel. A Europa, que desconhece a poesia sueca, interpretou esse ato como homenagem patriótica. Mas Karlfeldt foi realmente poeta profundo.

Dominar a decadência é um dos fins característicos do verdadeiro simbolismo. Alguns simbolistas serão no século XX profetas de doutrinas de ação: D'Annunzio, George, Yeats. Nas "novas" literaturas européias – quer dizer, literaturas também velhas, mas adormecidas ou petrificadas durante muito tempo –, os decadentistas desempenharam paradoxalmente o papel de renovadores. Ao simbolismo devem-se a Renascença irlandesa e as renascenças quase simultâneas das literaturas polonesas checa e holandesa; e o estabelecimento de novos centros literários na Bélgica, na Áustria e na América Latina.

A literatura polonesa estava sonolenta desde os dias dos três grandes românticos Mickiewicz, Slowacki e Krasinski; dominaram-na

---

99 Axel Karlfeldt, 1864-1931.
Fridolins visor (1895); *Dalmalningar pa rim* (1901); *Fridolins lustgard* (1901); *Flora och Pomona* (1906); *Flora och Bellona* (1918*); Hosthorn* (1927).
T. Fogelquist: *Axel Karlfeldt*. 2ª. ed. Stockholm, 1940.

o pós-romantismo popular de Sienkiewicz e o positivismo de Swientochowski. Mas Zeromski e Berent já participaram da renovação, que foi chefiada por um dos decadentistas mais mórbidos da Europa de 1890; Przybyszewski[100]. Antes de conhecer o simbolismo francês viveu no meio da boêmia de Berlim, ao lado de Strindberg (que o retratou, em *Inferno*, de maneira satírica, como pianista efeminado, tocando dia e noite Chopin para fazer enlouquecer os seus vizinhos inimigos). Naquele tempo escreveu Przybyszewski em língua alemã e, aliás, em estilo brilhante, uma brochura sobre Chopin e Nietzsche, celebrando o músico e o filósofo como precursores do simbolismo decadentista: só a sensibilidade exacerbada do neurastênico mórbido seria capaz de criar novos órgãos de percepção do mundo invisível e dos movimentos psicofisiológicos (e psicopatológicos), especialmente na esfera da sexualidade. As obras principais de Przybyszewski, os romances *Homo Sapiens* e *Os Filhos de Satã*, pretendem transfigurar esse sexualismo místico e anarquismo decadente, seguido por um *De Profundis*; em *Filhos da Terra*, o escritor já sacrifica ao nacionalismo polonês. Em 1897 fundou Przybyszewski, em Cracóvia, a revista *Zycie* (*A Vida*), órgão da "Polônia Jovem". Operou-se uma revisão radical dos valores literários tradicionais. Mickiewicz foi relegado para segundo plano; foi substituído, no lugar do maior poeta polonês, por Slowacki, em que se reconheceu o Shelley da Polônia, o precursor do simbolismo. Os "jovens poloneses" descobriram o esquecido Norwid, seu Poe nacional, cujas obras inéditas ou inacessíveis foram publicadas pelo poeta Przesmycki[101], que usava o pseudônimo de "Miriam" para assinar as suas poesias e, sobretudo, suas traduções congeniais de Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck e outros simbolistas. "Miriam", mais do que Przybyszewski, iniciou a era do simbolis-

---

100 Stanislaw Przybyszewski, 1868-1927.
Zur Psychologie des Individuums (1892); *Nos Caminhos da Alma* (1900); *Homo Sapiens* (1901); *A Dança do Amor e da Morte* (1901); *Neste Vale de Lágrimas* (1901); *A Mãe* (1903); *A Neve* (1903); *De Profundis* (1904); *Os Filhos de Satã* (1904); *Os Filhos da Terra* (1909); *Chopin e o Povo* (1910); *O Homem Forte* (1912/1913).
K. Cyps: *Do naturalismo ao misticismo. Stanislaw Przybyszewski*. Warszawa, 1923.
M. Herman: *Stanislaw Przybyszewski, un sataniste polonais*. Paris, 1939.

101 Zeno Przesmycki (pseud.: Miriam), 1861-1944.
Encanto da Mocidade (1892).

mo polonês[102]; seu maior poeta é Staff[103], artista de cultura formal quase latina, considerado como o clássico da poesia polonesa moderna. Influências germânicas prevaleceram em Rydel[104], cujo drama fantástico *O Círculo Mágico* se distingue do modelo maeterlinckiano pela exploração de material folclórico, misturando os costumes dos camponeses da região de Cracóvia e os encantos das histórias de fadas. O elemento folclórico domina os contos rústicos de Tetmajer[105]; sua coleção *Nos Rochedos do Podhale*, escrita no próprio dialeto da região, é uma das rapsódias mais eloqüentes que já se dedicaram a um povo de camponeses. Tetmajer fora decadente desesperado e erótico violento; na atmosfera das montanhas recuperou a saúde mental. Sem a mesma grandeza poética é o pós-romantismo regionalista de epígonos como Zegadlowicz[106], "o poeta das Beskides", poeta popular e vulgar, representando a deterioração do decadentismo polonês.

O pecado original do decadentismo polonês – e de todo o simbolismo europeu – foi o individualismo exagerado, com as suas conseqüências de aristocratismo artificial e esnobístico. Dominou-o, pelo espírito da religiosidade eslava, o poeta Kasprowicz[107], o maior poeta da Polônia moderna. Mas foi uma salvação individual; a nação polonesa, dispersada entre os três colossos – o russo, o alemão e o austríaco – continuava vítima de desesperos sentimentais ou do romantismo fácil que se narcotizou com a glorificação do passado e esperava a libertação por um milagre. O simbolismo de Przybyszewski e da

---

102 W. Feldman: *A Literatura Polonesa Contemporânea*. 8ª. ed., Kraków, 1930.

103 Leopold Staff, 1878-1957.
Sonhos do Poder (1901); *O Ramo de Flores* (1908); *O sorriso das horas* (1910); *O vinho do amor* (1921); *A cor do mel* (1936); *Grama* (1954), etc.
J. W. Gomulicki e J. Tuwin: *Homenagem a Leopold Staff*. Warszawa, 1949.

104 Lucjan Rydel, 1870-1918.
Círculo Mágico (1900).

105 Kazimierz Tetmajer, 1865-1940.
Nos Rochedos do Podhale (1904/1914); *Poesias* (1891, 1894, 1898, 1900, 1905).
A. Maranowski: *Kazimierz Tetmajer*. Kraków, 1911.

106 Emil Zegadlowicz, 1888-1941.
Imagens (1916); *Baladas* (1918); *Casa Junípero* (1927).

107 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 57.

"Polônia Jovem" só vestira de novas formas fascinantes a velha miséria política e sentimental.

Wyspianski[108], que despertou a nação desse sonho, não é só uma grande figura da história do espírito literário e político da Polônia. Havia inúmeras tentativas dos simbolistas de conquistar o teatro, mas não foram muito felizes; até o próprio Maeterlinck triunfou só pelo "compromisso" com as necessidades da bilheteria, em *Monna Vanna.* Com Wyspianski, porém, o simbolismo, na sua expressão mais pura, conquistou o teatro, porque a forma incluiu uma nova idéia dramática. Como todos os simbolistas poloneses que pretenderam filiar-se a uma tradição poética nacional, Wyspianski tomou como ponto de partida da sua poesia a arte de Slowacki, imitando-o de perto em poemas épicos da história polonesa. Mas as suas ambições foram maiores. Wyspianski foi comparado, *et pour cause*, aos grandes gênios universais da Renascença italiana: foi poeta, dramaturgo, pintor – e grande pintor – mestre de todas as artes decorativas, diretor de teatro; sobretudo diretor de teatro. Assim como Wagner, pretendia pôr todas as artes a serviço do teatro para criar um conjunto eficiente, capaz de impressionar a nação inteira – esta foi a sua maior ambição de tribuno nato, que se exprime pela poesia simbolista.

As peças dramáticas de Wyspianski, quase todas de primeira ordem, dividem-se em duas séries diferentes: a histórica e a mitológica. *Lenda*, *Boleslaw o Temerário* – a obra-prima da série – e *Skalka* apresentam assuntos da lenda histórica ou da história da Polônia. *Protesilaos e Laodamia*, *Achilleis* e *A Volta de Ulisses* tratam, no mesmo estilo simbólico, assuntos da Antiguidade grega. Nas duas séries, Wyspianski parece esteticista puro, fora de todas as realidades atuais; mas já no seu primeiro drama, *Daniel,* publicado postumamente, declarara: "Eu sou só imaginação; eu sou só poesia; eu sou

---

108 Stanislaw Wyspianski, 1869-1907.
Lenda (1897); *Warszawianka* (1898); *Lelewel* (1899); *Protesilaos e Laodamia* (1899); *A Maldição* (1900); *A Legião* (1900); *O Casamento* (1901); *Boleslaw, o Temerário* (1903); *Achilleis* (1903); *Redenção* (1903); *Noite de Novembro* (1904); *Acropolis* (1904); *A Volta de Ulisses* (1904); *Skalka* (1906); *O Julgamento* (1907).
A. Siedlecki-Grzywala: *Wyspianski.* 2ª. ed. Kraków, 1919.
E. Trojanowski: *Wyspianski.* Warszawa, 1928.
C. Backvis: *Le dramaturge Wyspianski*. Paris, 1952.

só alma. Mas depois de mim virá uma força, nascida de minha palavra, uma força que romperá as cadeias e restabelecerá o Estado." No simbolista existia um profeta nacional. Mas o Estado nacional, que desejava tanto, não era o dos românticos e aristocratas passadistas. Wyspianski estava muito perto do socialismo; e nas profundidades da alma popular desejava ele ressuscitar a Renascença nacional. Em *A Maldição*, tragédia grega no ambiente de uma aldeia polonesa, apoderou-se do material folclórico dos Rydel e Tetmajer; e no *Casamento* chegou, pelo mesmo caminho, ao cume da sua arte: numa aldeia polonesa celebra-se o casamento entre um aristocrata e uma filha do povo – sonho de união nacional dos românticos – e convidam-se todos, todos que quiserem vir; e com os convidados, que representam todas as classes da sociedade, também chegam fantasmas: as grandes figuras da lenda e história polonesa, misturando-se com os representantes da Polônia moderna. Em excitação geral, quase mística, espera-se o sinal da misteriosa "buzina de ouro" que deveria chamar o povo para o renascimento da Polônia; mas ninguém tocará nunca a buzina de ouro, porque está perdida na floresta do falso romantismo, e o fim da grande festa é uma melancólica dança popular dos fantasmas e dos poloneses reais, enfim despertados para a realidade. Wyspianski não deixou em desespero os seus patrícios. Em quatro outras peças, que são as de maior força dramática e efeito cênico, representou a revolução polonesa de 1831; e em *Acropolis* revelou o sentido do seu grecismo: na catedral de Cracóvia, panteão dos santos e reis da Polônia, o sarcófago de são Estanislau se decompõe em poeira, os salmos se calam e os deuses pagãos são entronizados. O teatro de Wyspianski fora "Teatro Nacional" no mais alto sentido da palavra e, portanto, um "Theatrum Mundi".

Na literatura da época existe só mais um caso assim de poeta como voz de consciência nacional: foi Kostis Palamas[109], o maior poeta da

109 Kostis Palamas, 1859-1943.
Vida Imutável (1904); *Grammata* (1904/1908); *O Dodecálogo do Cigano* (1907); *Cidade e Solidão* (1912); *Fora do tempo* (1919).
A.Thrylos: *Kostis Palamas*. Athenas, 1924.
K. Palamas: *A Minha Obra Poética*. Athenas, 1933.
R. J. H. Jenkins: *Palamas*. London, 1947.

literatura neogrega, nobre poeta filosófico, meio parnasiano, meio simbolista; autor do poema narrativo *O Dodecálogo do Cigano*, em que o chefe de um grupo de ciganos se opõe ao imperador de Bizâncio, profetizando-lhe o fim da sua romântica magnificência imperial. Na luta que havia na Grécia entre os partidários do uso da língua antiga e os partidários do neogrego, Palamas decidiu em favor do "uso moderno"; mas fez da língua popular o vaso de um pensamento de grandeza clássica, conclamando as forças da realidade contra o falso romantismo.

Todas as "pequenas" literaturas da Europa oriental receberam, então, a influência tonificante do simbolismo. Entre os croatas e sérvios, o esteticista Vojnović ainda representava o saudosismo da "idade áurea" de Ragusa (Dubrovnik) e Strahimir Kranjčević o decadentismo pessimista e requintado. As duas correntes reúnem-se na poesia nobre, aristocrática e popular ao mesmo tempo, do parnasiano-simbolista Jovan Dučić[110], mestre da forma dos *Sonetos adriáticos* e nos *Sonetos imperiais*. Até na literatura realmente pequena nos eslovenos havia uma renovação integral pelo simbolista Zupancic. O círculo dos simbolismos eslavos aproximou-se cada vez mais, como em círculos concêntricos, de Viena, capital alemã daquela grande comunidade eslava que foi a Áustria imperial. O círculo fechou-se pelo simbolismo checo.

A renovação da literatura checa[111], romântica por excelência e presidida pelo parnasianismo eclético de Vrchlicky, tinha um grande precursor em Julius Zeyer[112]. Ao lado de Vrchlicky e sem tomar conhecimento das tempestades sociais que acharam expressão nas *Canções Silesianas* de

110 Jovan Dučić, 1871-1943.
Poesias (1912).

111 F. X. Šalda: *A Literatura Checa Moderna*. Praha, 1909.

112 Julius Zeyer, 1841-1901.
O Romance da Amizade Fiel de Amis e Amil (1880); *Vyšehrad* (1886); *Anais do Amor* (1889/1892); *Jan Maria Plojhar* (1891); *Epopéia Carolíngia* (1895); *Três Lendas do Crucifixo* (1885); *As Três Experiências de Veit Choráz* (1899).
F. Krejci: *Julius Zeyer*. Praha, 1901.
J. Vobornik: *Julius Zeyer*. Praha, 1907.
J. S. Kvapil: *Zeyer, o gótico*. Praha, 1942.

Bezruc, Zeyer levou a vida de um monge do esteticismo, algo parecida com a de Pater – na Idade Média houvera, aliás, relações espirituais íntimas entre Praga e Oxford. Zeyer desprezava o romantismo francês, o modelo de Vrchlicky, que lhe parecia vulgar. Discípulo dos pré-rafaelitas ingleses, amava tudo o que é precioso, arcaico, exótico: escreveu versões muito pessoais de lendas checas, de romances de cavalaria e de comédias de *capa y espada*, em língua suntuosa, sem aprofundar muito os seus modelos. Vestiu-se de mil fantasias. Foi inevitável, enfim, o cansaço mental, o esgotamento. No romance *Jan Maria Plojhar*, Zeyer descreveu a vida vazia do esteta rico entre os tesouros artísticos da Itália, até o colapso e a conversão, embora não sem aludir ao infeliz destino político de sua pátria. *Três Lendas do Crucifixo* foi a obra mais sincera desse grande sensitivo Julius Zeyer.

Os jovens poetas checos começaram a apreciar e exaltar Zeyer como o Baudelaire ou o Mallarmé nacional, quando conheceram o simbolismo francês. Intermediário foi o crítico Šalda[113], o Gourmont checo, prosador dos mais finos, analista penetrante, que partiu de Taine, chegando através do simbolismo a Dostoievski; nos últimos anos de sua longa vida, o incansável será o campeão do surrealismo. Ele mesmo dominou a decadência em si; mas pouco o imitaram nisso os discípulos que tinha iniciado na poesia francesa. O maior desses decadentes, o fantástico Karásek[114], chegou a competir com o mestre, editando desde 1894 a *Revista Moderna*, centro da literatura de Praga. Influências russas intervieram na arte novelística do poeta simbolista Šramek[115], cujos dramas de sexualidade adolescente, instintos selvagens e angústia torturante se passam nos bairros históricos da Praga que Šramek sabia descrever como ninguém antes. Karásek converteu-se ao catolicismo; Šramek, ao socialismo. Dominar a decadência de

---

113 František Xaver Šalda, 1868-1936.
Lutas de Aurora (1905); *Alma e Obra* (1913).
F. Goetz: *Franz Xaver Šalda*. Praha, 1937.

114 Jiri Karásek ze Lvovic, 1871.
Sexus necans (1897); *Conversas com a Morte* (1904); *Endymion* (1909); *A Ilha dos Exilados* (1912).

115 Frana Šramek, 1877-1952.
Vento de Prata (1910); *o Corpo* (1919).
J. Kanap: *Frana Šramek*. Praha, 1937.

maneira pessoal, só o conseguiu Šova[116], embora oscilando, durante muito tempo, entre violenta poesia satírica contra a época burguesa e canções desesperadas de decadente simbolista; encontrou a saúde na sua terra, a Morávia, da qual se tornou paisagista comovido. Foi um poeta intimista como Pascoli; e, como este, estragou muitos versos seus pela obrigação imposta a todos os poetas checos e até ao esteta Zeyer, de fazer propaganda patriótica e nacionalista.

Já além da decadência está Březina[117], o maior poeta de língua checa depois do romântico Mácha. Eslavo típico, possuído de angústias religiosas, recebeu forte influência de Dostoievski e Soloviev, elaborando um credo teosófico, algo como uma versão eslava da filosofia de Yeats. A forma da sua poesia é, porém, diferente: são grandes odes em versos livres à maneira de Whitman. Títulos como *Aurora no Ocidente*, *Os Construtores do Templo*, *Mãos*, dão alguma idéia do que é essa poesia hínica, de grandes perspectivas e horizontes espirituais ilimitados, anunciando auroras misteriosas; poesia pindárica que foi escrita por um modesto funcionário público, escondendo-se sob um pseudônimo que significa em eslavo "Alguém"; poesia da qual os esteticistas sonhadores e os estadistas ineptos de Viena, tão perto da terra de Březina, não tomaram conhecimento.

O simbolismo checo, mais suave que o polonês, revela a influência da atmosfera de Viena, capital do Império dos Habsburgos, já decadente, ameaçado pelo perigo pan-eslavista. Os estadistas e militares austríacos pretendiam defender-se pela aliança com a Alemanha, por truques diplomáticos e por armamento mal organizado. O povo dividiu-se em operários

---

116 Antonín Šova, 1864-1928.
Dores Calmadas (1897); *Voltaremos* (1900); *Aventuras da Alma* (1906); *Poesia do Amor* (1907); *Toma Bojar* (1910); *Livro dos Camponeses* (1915); *Canções da Terra* (1918).
L. N. Zverina: *Antonín Šova*. Praha, 1919.

117 Otokar Březina (pseud. de Václav Jebavý), 1868-1929.
Aurora no Ocidente (1896); *Os Construtores do Templo* (1899); *Mãos* (1901).
P. Selver: *Otokar Březina. A Study in Czech Literature*. London, 1921.
A. Vesely: *Otokar Březina*. Praha, 1928.
P. Fraenkel: *Otokar Březina. A origem de sua Obra*. Praha, 1937.
O. Kralik: *Otokar Březina*. Praha, 1948.

socialistas, cada vez mais unidos, influindo na política, mas sem chefes intelectuais, e pequenos-burgueses agitados, anti-semitas que responsabilizaram por todos os males a rica burguesia judia de Viena; enquanto os eslavos, os checos, os croatas, e não menos os húngaros e os romenos revelaram cada vez mais tendências centrífugas, antiaustríacas e anti-habsbúrgicas. Acima dessa massa em ebulição estavam a alta burocracia e o oficialato do exército, gente sem nacionalidade definida, com nomes e títulos de nobreza alemães, mas de origens alemãs, húngaras e eslavas, com forte participação dos judeus vienenses. Burocratas, oficiais e judeus, uma elite altamente cultivada, fatigada e decadente, criaram a nova literatura austríaca[118], literatura de evasionismo, a primeira literatura simbolista em língua alemã, antes de o simbolismo penetrar na própria Alemanha.

Pioneiro foi o crítico Hermann Bahr[119], espírito inquieto, homem de múltiplos talentos mas sem força criadora: teve sucessos efêmeros com numerosas comédias à maneira de Wilde e menos sucesso com um ciclo de romances em que pretendeu apresentar o panorama da Viena de 1900 e 1910. Percorreu, com sinceridade duvidosa, todas as fases possíveis: nacionalismo alemão, socialismo marxista, naturalismo à maneira francesa, simbolismo decadentista, neonacionalismo austríaco – movimento efêmero para criar uma consciência de Estado no Império multinacional – e, enfim, o catolicismo romano, que lhe parecia a religião especificamente austríaca, assim como o Barroco teria sido o estilo especificamente austríaco. Com isso está traçado o caminho da nova literatura austríaca, tão brilhante e tão efêmera como, na mesma

---

118 A. Maderno: *Die deutsch-oesterreichische Dichtung der Gegenwart*. Leipzig, 1920.
G. Bianquis: *La poésie autrichienne, de Hofmannsthal à Rilke*. Paris, 1926.

119 Hermann Bahr, 1863-1934.
Der Krampus (1902); *Der Meister* (1903); *Das Konzert* (1911), etc., etc.; *Die Rahl* (1908); *Drut* (1909); *O Mensch!* (1910); *Himmelfahrt* (1916); – *Zur Kritik der Moderne* (1890); *Die Ueberwindung des Naturalismus* (1891); *Renaissance* (1897); *Wiener Theater* (1899); *Sezession* (1900); *Wien* (1907); *Austriaca* (1913); *Summula* (1921).
W. Handl: *Hermann Bahr*. Berlin, 1913.
H. Kindermann: *Hermann Bahr. Ein Leben fuer das europaeische Theater*. Muenster, 1954.

época, a "Renaissance belge". Bahr foi um grande animador. Começou a lutar contra o realismo provinciano dos Rosegger, Anzengruber e Ebner-Eschenbach, fazendo a propaganda de Zola. Mas os austríacos não gostaram muito das violências do naturalismo. Depois, em Paris, Bahr conheceu o simbolismo. Num panfleto de 1891 proclamou a morte do naturalismo. Em 1893, fundou a revista *Die Zeit* (*O Tempo*), para botar Viena "up to date". Aos jovens poetas vienenses, todos eles muito nervosos e decadentes, que se reuniram no Café Griensteidl – Hofmannsthal, Altenberg, Rilke, Kraus – Bahr parecia político demais e não bastante poético. Fundaram em 1896 a revista *Wiener Rundschau*; Kraus tornou-se independente, lançou contra os companheiros o panfleto *Die demolierte Literatur* (*A Literatura Destruída*), retirando-se para a sua revista satírica *Die Fackel*, que redigiu sozinho durante mais de trinta anos, fazendo o comentário mordaz do movimento.

Como um espelho fiel desse mundo agonizante afigura-se hoje a obra de Schnitzler[120], o poeta do "süsses Maedel", da "pequena vienense"; não está esquecido de todos, mas já não aconteceria o que era comum por volta de 1905: que as suas novelas se traduziram até na América e as suas comédias se representaram até no Japão. As obras de Schnitzler passam-se na Viena de 1890, descrita com realismo sincero; o papel principal cabe ao sexo sem esquecer nunca, por um momento, a morte. Mas Schnitzler não foi, evidentemente, um naturalista comum. Ao pessimismo irônico de "omne animal post coitum triste" juntou uma poesia intensa, a própria atmosfera das noites de verão de Viena. "Maupassant plus Verlaine" seria a fórmula para definir o cronista da "jeunesse dorée"

---

120 Arthur Schnitzler, 1862-1931.

Anatol (1892); *Sterben* (1894); *Liebelei* (1895); *Reigen* (1900); *Der Schleier der Beatrice* (1900); *Leutnant Gustl* (1901); *Frau Bertha Garlan* (1901); *Lebendige Stunden* (1902); *Der einsame Weg* (1903); *Der Weg ins Freie* (1908); *Das weite Land* (1910); *Der Junge Medardus* (1910); *Professor Bernhardi* (1912); *Komoedie der Worte* (1915); *Fraeulein Else* (1924), etc.

J. Koerner: *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*. Wien, 1921.

R. Specht: *Arthur Schnitzler*. Berlin, 1922.

S. Liptzin: *Arthur Schnitzler*. New York, 1932.

M. Swales: *Arthur Schnitzler, a critical study*. Oxford, 1971.

de Viena. O amor em todos os seus aspectos é quase o único assunto de Schnitzler: as cenas ligeiras entre um Don Juan vienense e mulheres de toda a espécie, em *Anatol*; a tragédia da pequena abandonada, em *Liebelei* (*Namoro*); uma série de cenas audaciosas e humorísticas de encontros brutalmente eróticos, em *Reigen* (*Ronda*). São as obras mais famosas de Schnitzler, nas quais o naturalismo está atenuado por uma graça leve, quase como de pintura japonesa, e aprofundado pela curiosidade psicológica do médico que Schnitzler foi. Na novela *Sterben* (*Agonia*) deu uma análise magistral dos sentimentos de um tuberculoso moribundo; e já nas suas primeiras obras encontram-se antecipações da psicanálise de Freud, depois seu amigo. O cepticismo do psicólogo inspirou-lhe a frase quase de Pater: "A vida está na intensidade, não no tempo"; e uma ironia de desilusão dolorosa constitui o fundo do seu hedonismo. Schnitzler era judeu, numa época de forte anti-semitismo; excluídos da vida pública, os judeus supervalorizaram a vida sexual. Tem a mesma origem a força penetrante da sua crítica da burguesia vienense, em comédias ligeiramente ibsenianas. Afinal, o autor da comédia política *Professor Bernhardi* tornou-se crítico da decadência da própria Áustria, que, depois de 1918, parecia decadência da Europa. Já havia dois decênios que Schnitzler, na novela *Leutnant Gustl* (*Tenente Augusto*), tinha antecipado o "monólogo interior" de Joyce. Agora voltou, em *Fraeulein Else* (*Senhorita Elsa*), ao mesmo processo para definir a decomposição moral da sua cidade; mas foi como uma homenagem fúnebre, um último retrato da Viena de outrora.

Comentário poético à obra de Schnitzler parecem as crônicas jornalísticas de Altenberg[121], autênticos poemas em prosa, do poeta das meninas e das pobres prostitutas, dos jardins e montanhas de Viena – Altenberg foi o trovador da cidade, mendigo perdido nas ruas como Verlaine. Ele e Schnitzler alcançaram fama mundial justamente pelo regionalismo, ao passo que o simbolismo vienense à maneira francesa só teve repercussão local. Assim o *Garten der Erkenntnis* (*O Jardim da Sabedoria*), obra de adolescente e única obra do aristocrata Andrian[122],

121 Peter Altenberg (pseudônimo de Richard Englaender), 1859-1919.
Wie ich es sehe (1899); *Was der Tag mir zutraegt* (1900); *Pródromos* (1905), etc.
E. Friedell: *Ecce Poeta*. Berlin, 1912.

expressão suprema da decadência da velha Áustria católica e meio espanhola. Assim as poucas obras de Beer-Hofmann[123], dono de uma linguagem poética de inédita intensidade sugestiva; só escreveu uma novela psicológica, uma versão de uma tragédia do elisabetano Massinger, um drama poético sobre o Jacó do Velho Testamento já é quase toda a sua produção de raridade flaubertiana.

A síntese da Áustria literária, o segundo poeta nacional depois de Grillparzer, foi Hofmannsthal[124]: de origem meio judaica, meio alemã, meio italiana, pertencendo à aristocracia, meio alemã, meio eslava, meio italiano-espanhola que vivia em torno dos Habsburgos. A sua força criadora era limitada; ou antes, sua inspiração era esporádica, calando-se em longos intervalos; mas de gosto finíssimo, altamente requintado, sabia assimilar todas as influências estrangeiras, da França até ao Oriente; fundindo-as num pequeno cosmos literário, espelho do grande cosmos multinacional da sua

---

122 Leopold Andrian, 1875-1952.
Der Garten der Erkenntnis (1895).
Ch. Du Bos: "Leopold Andrian". (In: *Approximations*. Vol. V. Paris, 1932.)

123 Richard Beer-Hofmann, 1866-1945.
Der Tod Georgs (1900); *Der Graf von Charolais* (1904); *Jaakobs Traum* (1918); *Der junge David* (1934).
Tr. Reik: *Das Werk Richard Beer-Hofmanns*. Wien, 1919.
S. Liptzin: *Richard Beer-Hofmann.* New York. 1936.
O. Oberholzer: *Richard Beer-Hofmann. Werk and Weltbild des Dichters.* Bern, 1947.

124 Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929.
Gestern (1892); *Der tod des Tizian* (1892); *Der Tor und der Tod* (1894); *Die Hochzeit der Sobeid* (1899); *Der Abenteurer und die Saengerin* (1899); *Elektra* (1903); *Oedipus und die Sphinx* (1905); *Gedichte und Kleine Dramen* (1907); *Der Rosenkavalier* (1911); *Jedermann* (1911); *Ariadne auf Naxos* (1912); *Der Schwierige* (1921); *Das Salzburger Grosse Welttehater* (1923); *Der Turm* (1925); *Der Turm*, 2ª. versão (1927).
Edição por H. Steiner, 15 vols. Frankfurt, 1954/1959.
Ch. Du Bos: "Le legs de Hofmannsthal". (In: *Approximations.* Vol. IV. Paris, 1930.)
L. Wagner: *Hofmannsthal und das Barock*. Bonn, 1931.
G. Schaeder: *Hofmannsthal*. Berlin, 1933.
W. Stendel: *Hofmannsthal und Grillparzer*. Wuerzburg, 1935.
H. Naef: *Hofmannsthal. Wesen und Werk.* Zuerich, 1938.
A. Alewyn: *Hofmannsthals Wandlung.* Frankfurt, 1949.
F. Ritter: *Hofmannsthal und Oesterreich.* Heidelberg, 1967.

pátria austríaca. Hofmannsthal já esteve famoso aos dezessete anos: já tinha dado pequenos dramas líricos à maneira de Maeterlinck, menos originais e mais intensos. Só *pastiche* de cenas de *Faust*, em língua rodenbachiana, é o famoso *Der Tor und der Tod* (*O Tolo e a Morte*), confissão da incapacidade de viver de um adolescente, que ficará sempre um diletante da vida e um grande diletante da arte; já publicara um pequeno número de poesias líricas, as primeiras poesias simbolistas em língua alemã e talvez as mais preciosas, de um ritmo musical bem austríaco e de grande tristeza íntima:

> "Ganz vergessener Voelker Muedigkeiten
> Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
> Noch weghalten von der erschrockenen Seele
> Stummes Niederfallen ferner Sterne."

nestas expressões – "os cansaços de povos esquecidos", "a alma assustada", "a caída muda de astros longínquos" –, o decadentismo pessoal do aristocrata-judeu Hofmannsthal encontra-se com o decadentismo coletivo do mundo austríaco. Por isso mesmo a influência de Hofmannsthal no simbolismo alemão, em ambiente muito diferente, foi reduzida. Houve, quando muito e só mais tarde, uma influência indireta, através do jovem poeta austríaco (de Praga, aliás) Rilke[125], cujos primeiros volumes de versos – *Larenopfer*, *Traumgekrönt* (*Coroa de Sonhos*), *Mir zur Feier* – são bastante hofmannsthalianos – não sem influência do sentimentalismo de Heine, mas de musicalidade suave, austríaca:

> "Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge
> und keine Heimat haben in der Zeit.
> Und das sind Wuensche: leise Dialoge
> taeglicher Stunden mit der Ewigkeit."

Hoje é comum desprezar esse Rilke da fase decadente, romântica, assim como acontece no caso de Yeats; mas não é possível ignorar quanto desse simbolismo austríaco ainda existe no *Buch der Bilder* (*Livro das Imagens*)

---

125 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 41.

e *Stundenbuch* (*Livro das Horas*) do Rilke mais maduro, já egresso daquele mundo estreito e em caminho de tornar-se poeta dum mundo sem fronteiras.

Hofmannsthal, precisamente nessa época, estava silencioso; a sua "poesia de segunda mão", como que esgotada. "Que grande poeta ele teria sido, se chegasse a morrer com dezessete anos de idade!", dizia um crítico malicioso. Na verdade, Hofmannsthal lutou duramente consigo mesmo, nesses anos de inúmeras tentativas malogradas, fragmentos inacabados – também o romance *Andreas oder die Vereinigten*, de concepção grandiosa, ficou fragmento – e de versões modernizadas de tragédias gregas, espanholas, inglesas. Literatura experimental de um homem de vasta cultura, passadista que não quer deixar cair em esquecimento os valores do passado. Naquele tempo escreveu o poeta os libretos suntuosos para as óperas de Richard Strauss, outras tantas reconstituições de culturas aristocráticas do passado. Nessa música neobarroca encontrou ou reencontrou Hoffmannsthal o seu destino. Reconheceu a complexidade multicolor do seu mundo poético como espelho da civilização multicolor da Áustria dos séculos XVII e XVIII, do Barroco. Tornou-se intérprete poético dessa civilização austríaco-barroca para opor ao caos de uma época demoníaca, depois da derrota e desmembramento da Áustria em 1918, um cosmos poético e hierarquicamente organizado conforme os valores do espírito. Mas a última e maior obra foi concluída: a tragédia *Der Turn* (*A Torre*), versão muito independente de *Vida es sueño*, de Calderón, modificada sobretudo pelo fim trágico: o príncipe acaba morrendo. As suas últimas palavras, nessa tragédia da vitória da anarquia sobre o Espírito, são como o testamento de Hofmannsthal, dando testemunho do que foi a Áustria e do que foi a Europa: "Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand gekannt hat." "Dai testemunho: estive presente; embora ninguém me reconhecesse." Hofmannsthal, enfim reconhecido na França, na Inglaterra e na Itália, é hoje, embora tarde demais, uma influência européia.

O destino trágico de Hofmannsthal identifica-se com o destino trágico da sua pátria: foi ele o representante, o poeta daquela classe de burocratas, oficiais e judeus, desnacionalizados pelo regime supranacional dos Habsburgos, que com o fim do Império perderam a razão de ser. Fora deles a literatura austríaca, aristocrática, decadente, cosmopolita e simbolista[126]. O

comentário mordaz dessa evolução funesta é a obra satírica de Karl Kraus[127], pessimista de estatura swiftiana, inesgotável em recursos lingüísticos do sarcasmo amargo e da profecia apocalíptica; tão preso no pequeno mundo vienense como a literatura vienense que ele desprezava. Kraus, anarquista radical com alta consciência da missão moral e cultural da sua sátira, desempenhava na Áustria um papel algo como a geração de 98 na Espanha. Mas o caso austríaco era irremediável. A obra do satírico acabou precisamente onde acabara a obra do poeta: com a morte da Áustria.

A comparação de Kraus com a geração de 98 na Espanha implica outra comparação: a do simbolismo austríaco com o modernismo hispano-americano. Essas duas comparações serviriam para esclarecer o fenômeno da localização geográfica do simbolismo nas margens dos centros literários tradicionais: na Áustria e não na Alemanha; na América espanhola e não na Espanha; e, pode-se acrescentar, na Bélgica mais do que em Paris, onde os poetas simbolistas de língua francesa eram, aliás, cidadãos de todas as partes do mundo, da Grécia de Moréas até a Virgínia de Vielé-Griffin. O simbolismo foi uma derrocada de valores tradicionais por forças "marginais", de países onde as literaturas estavam sem tradições ou as tinham perdido desde muito tempo. Mas impõem-se duas observações. A "marginalidade" e a "falta de tradição" dos simbolistas são sintomas da condição social dos poetas e escritores: não estão incorporados na sociedade, constituem uma classe de "literatos", mais ou menos no ar; trata-se de países e regiões de economia atrasada ou "colonial", que não comporta o "luxo" da arte independente. E os escritores defendem-se, declarando guerra aos "filisteus" hostis e proclamando o "l'art pour l'art". Daí o artificialismo e o caráter fantástico desses novos estilos, de reação contra qualquer utilitarismo. O simbolismo reagiu contra o naturalismo, ligado à estrutura burguesa da sociedade. Na história

---

126 O. Benda: *Oesterreich.* Wien, 1935.

127 Karl Kraus, 1874-1936.
Die demolierte Literatur (1896); *Die Fackel* (1899 sg.); *Die chinesische Mauer* (1910); *Pro domo et mundo* (1912); *Worte in Versen* (1916/1930); *Untergang der Welt durch schwarze magie* (1922); *Die Letzten Tage der Menschheit* (1922), etc.
L. Liegler: *Karl Kraus und sein Werk.* 2ª. ed. Wien, 1933.
W. Kraft: *Karl Kraus. Eine Einfuehrung in sein Werk.* Wiesbaden, 1952.

das artes plásticas é fenômeno freqüente o do "estilo caído": um estilo que foi, numa determinada época, expressão da vanguarda para os *high-brows* altamente sofisticados, cai na geração seguinte no domínio geral, se bem que de forma atenuada, constituindo parte da "cultura geral" de todos. No caso do naturalismo, a sobrevivência, nele, do romantismo alterado, é manifesta: Flaubert e Zola, Ibsen e Strindberg não conseguiram eliminar em si os resíduos românticos. A luta do simbolismo contra a época foi em grande parte a luta de um neo-romantismo de vanguarda contra o velho romantismo. O chamado "modernismo" hispano-americano de 1900, a forma ibérica do simbolismo, é evidentemente, pelo menos em grande parte, uma luta assim: luta da influência francesa, simbolista, contra os resíduos do romantismo espanhol; muito menos contra o hugonianismo – Darío era admirador incondicional de Hugo. E essa luta foi travada por uma classe de intelectuais em países economicamente atrasados, em ambiente hostil aos movimentos literários e até às próprias atividades literárias.

Por volta de 1870, os poetas estrangeiros mais admirados e imitados na América espanhola eram os românticos espanhóis: Rivas, Spronceda, Zorrilla, Bécquer. Só pouco depois venceu o hugonianismo, sem eliminar a influência espanhola. Quer dizer, reações que se dirigiram especialmente contra o hugonianismo, ou que se inspiraram no romantismo, não podem ser consideradas precursoras do modernismo, por mais que lhe tenham preparado o caminho. Nos manuais, Martí e José Asunción Silva aparecem entre os precursores do modernismo; mas a relação não é cronológica.

Martí[128], o herói nacional de Cuba, foi, além de grande homem, um grande intelectual; mas talvez não fosse um grande poeta; e muito menos foi um modernista. A simplicidade intencional, democrática, da sua poesia é espanhola, vem de Bécquer; não tem nada que ver com o esteticismo requintado dos modernistas, anti-retóricos não porque quiseram ser

---

128 José Martí, 1853-1895.
Versos sencillos (1891).
A. Hernández Catá: *Mitología de Martí*. Madri, 1929.
F. Lizaso: *Posición de Martí*. Habana, 1938.
J. Dougé: *Essai sur Martí.* Port-au-Prince, 1943.

entendidos pelo povo, mas porque a eloqüência pós-romântica lhes parecia mau gosto. Com efeito, entre os modernistas, ninguém tomou Martí como modelo. A mesma posição isolada cabe ao único poeta hispano-americano do século XX que revela parecida naturalidade da emoção e expressão; à poetista Gabriela Mistral[129]. É ela um poeta muito maior do que Martí; os seus sonetos são dos mais notáveis da língua espanhola, poesia dura e séria, experiências cristalizadas; mas a poesia de Gabriela Mistral nada tem com o modernismo que a precedeu, e muito pouco com o novo modernismo que a seguiu. Poesia não-retórica é antes rara na América espanhola.

Diferente é o caso do dândi decadentista José Asunción Silva[130]: este, sim, está em relação com o simbolismo europeu, ou antes com seus precursores Poe e Baudelaire. São relações diretas, não através do decadentismo francês, que inspirou o modernismo hispano-americano; o que explica certas semelhanças entre a poesia do colombiano e alguns modernistas.

Enfim, o grande poeta e jornalista peruano González Prada[131]: a ele, mais velho do que qualquer dos modernistas, também se atribui papel de precursor. Mas seu estilo conciso e epigramático já desmente isso, e não são bastante significativas certas liberdades métricas, que os modernistas, meio parnasianos, nunca se permitiram; enfim, a ideologia política de González Prada, radical e anticlerical, não está de acordo com o aristocratismo dos modernistas.

O modernismo hispano-americano apareceu no mundo de língua espanhola como um milagre: não foi na Espanha que surgiu o movimento de renovação poética, tampouco nos grandes centros americanos, nem no México ou em Buenos Aires – Rubén Darío[132] nasceu, mestiço

---

129 Gabriela Mistral (pseudônimo de Lucila Godoy), 1889-1957.
Desolación (1922); *Tala* (1938).
N. Pinilla: *Biografía de Gabriela Mistral.* Santiago de Chile, 1946.

130 Cf. nota 70.

131 Manuel González Prada, 1848-1918.
Páginas libres (1894); *Minúsculas* (1901); *Horas de lucha* (1908); *Exóticas* (1911).
L. A. Sánchez: *Don Manuel.* 3ª. ed. Santiago de Chile, 1937.
J. E. Garro: *Manuel González Prada. Ideas para un libro sobre los creadores de la peruanidad.* New York, 1942.

meio índio, em Metapa, pequena aldeia na pequena república centro-americana de Nicarágua. "Da pequena Belém devia sair a luz do mundo", exclamou um crítico, um dos muito admiradores apaixonados que Darío encontrou no caminho da sua vida fantástica. O moço parecia enterrado vivo na miséria material e espiritual daquelas regiões tropicais, quando o famoso escritor espanhol Valera, talvez mais por generosidade do que por compreensão, chamou a atenção para o volume *Azul* do jovem nicaraguano. Depois se revelou o milagre da sua poesia –

"el verso azul y la canción profana".

As suas obras chamam-se: *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza*, *Poema del otoño*; em língua espanhola ainda não se leram versos de tanto esplendor quase oriental. E assim como a poesia foi a sua vida: uma "marcha triunfal" pela América e Europa, um *Aleluya* enorme com o refrão –

"Alegría, Alegría, Alegría!"

Enfim o álcool e a vida desregrada quebraram a resistência física do poeta; os horizontes se escureceram:

"Juventud, divino tesoro,
¡ ya te vas para no volver!";

e até vir, enfim, a morte dolorosa num quarto de hotel onde ninguém co-

---

132 Rubén Darío, 1867-1916.

Azul (1888); *Prosas profanas* (1896); *Cantos de vida y esperanza* (1905); *El canto errante* (1907); *Poema del otoño* (1910), etc.

Edição das poesias completas por A. Ghiraldo, Madrid, 1923.

E. K. Mapes: *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío.* Paris, 1925.

G. Días Plaja: *Rubén Darío.* Barcelona, 1930.

A. Torres Rioseco: *Rubén Darío, casticismo de su obra.* Cambridge, Mass., 1931.

A. Marasso: *Rubén Darío y su creación poética.* B. Aires, 1934.

F. Contreras: *Rubén Darío, su vida y su obra.* 2ª. ed. Santiago de Chile, 1937.

A. Torres Rioseco: *Vida y poesía de Rubén Darío.* Buenos Aires, 1944.

V. Borghini: *Rubén Darío* e *il modernismo.* Genova, 1955.

D. Ackel Fiore: *Rubén Darío in search of inspiration.* New York, 1963.

nhecia o poeta. Uma morte nem sequer redentora mas como ponto negro de interrogação:

> "... y no saber adónde vamos,
> ni de dónde venimos..."

A glória de Rubén Darío também diminuiu um pouco desde então. Não desapareceu nem pode desaparecer: Darío continua o poeta moderno mais lido de língua espanhola – mas a crítica manifestou certas dúvidas. Neoclassicistas e partidários da "poésie pure" não podem admitir a própria substância poética e humana de Darío, desse homem e poeta indisciplinado, anárquico, sentimental na alegria e no sofrimento, um romântico desorientado, usando as expressões do decadentismo francês que então encantou a todo o mundo; mas hoje já não nos deslumbra –

> "... mi jardín de sueño
> lleno de rosas y de cisnes vagos."

Nota-se na poesia de Darío um consumo exagerado de princesas de Versalhes e cisnes brancos, um verdadeiro fetichismo da cor "azul", um esnobismo insuportável, "muy siglo diez y ocho y muy antigo": enfim, certo mau gosto. Um crítico falou de "joyas un poco falsas". O homem Darío era certamente sincero, confessando os seus prazeres e sofrimentos, tanto uns como outros um pouco vulgares. Parece que Darío não tomou bastante a sério a poesia. Foi um virtuose e improvisador, até na ideologia política. Foi sinceramente antiimperialista, advertindo os hispano-americanos contra o poder ameaçador dos Estados Unidos. Mas não pensou em revolução contra o imperialismo; alegou razões de ordem estética, do homem ibérico, de tradições seculares, contra o ianque brutal e vulgar; e da resistência estética esperava a redenção. Afinal, isso é mera retórica; e, lembrando-se das expressões de Verlaine contra a poesia retórica, disse o grande poeta mexicano González Martínez uma palavra definitiva, menos contra a poesia do próprio Darío, do que contra a dos seus imitadores:

> "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje..."

A defesa seria fácil se fosse possível demonstrar que Darío, poeta autêntico, só se serviu das expressões poéticas então modernas para fazer-se entender. Mas o estudo apurado dessas expressões pelo crítico argentino Artur Marasso revelou que quase tudo é emprestado, que a poesia de Darío é um mosaico de reminiscências e influências: muito Hugo e muitíssimo Verlaine; depois, uma mistura perturbadora de Gautier e Banville, Wagner e Rostand, Heine e Whitman – não fica nada de original. Conforme os estudos de Marasso, quase todo verso, cada imagem têm "fontes". Mas os estudos dessa natureza não provam nada, a não ser a receptividade e o poder de assimilação. O papel histórico de Darío reside, aliás, justamente nisso: o de ter vivificado e tonificado a então sonolenta poesia espanhola, abrindo-a a influências estrangeiras, que lhe foram benéficas. Mas então seria um papel já puramente histórico e uma poesia que cumpriu a sua missão, sem significação na atualidade. A discussão está colocada em bases mais seguras desde que se duvida da exclusividade das influências francesas em Darío – tese que parecia tão certa depois do livro de Mapes. A influência de Whitman não foi decisiva; o americanismo de Darío, de expressões whitmanianas, é hispano-americanismo; e eis o ponto de partida da tese de Torres Rioseco: o fato de o modernismo dariano ter esmagado os resíduos do romantismo espanhol na América não significa que à poesia de Darío faltem, porventura, outros elementos espanhóis. Torres Rioseco encontra esses elementos: na métrica de Darío, multiforme, revivificando metros espanhóis de séculos passados, até medievais e do século XV; e na mistura tipicamente espanhola de religiosidade e sensualidade.

"Entre la catedral y las ruinas paganas..."

a expressão é francesa, mas o sentimento é espanhol. Na verdade, a poesia de Darío é uma combinação engenhosa de elementos românticos, parnasianos e simbolistas. O seu romantismo consiste na revivificação de fundos poéticos espanhóis, esquecidos na própria Espanha. Em compensação, Darío deve pouca coisa ao simbolismo francês, senão aos decadentistas de segunda ordem; mas deve muito aos parnasianos, a Gautier e Banville. O que o atraiu, em Hugo, foi a eloqüência; o que o atraiu, em Verlaine, foi o sentimentalismo: qualidades típicas do espanhol e do índio triste – e Dario era mestiço. Tinha um talento extraordinário de assimilação, quer dizer, a inteligência viva do mestiço e a natureza passiva do índio. De índio

mestiçado e civilizado é a sua desorientação sentimental, entre o "Alegría! Alegría! Alegría!", e a pergunta angustiada:

> "... y no saber adónde vamos,
> ni de dónde venimos..."

Eis o seu simbolismo; não é americanista, mas é um simbolismo americano.

"Modernismo" é uma expressão sobremaneira infeliz, prestando-se a confusões de toda espécie. O que ontem foi "moderno", já não o é hoje; e, com efeito, o modernismo hispano-americano[133], o movimento poético inaugurado por Rubén Darío, não tem nada de "moderno" para nós outros, hoje. Foi poesia decadentista, poesia mais parnasiana do que simbolista, oscilando entre o otimismo oficial, "americanista", e o desespero congênito; poesia falsamente aristocrática, esnobística, de intelectuais numa época do imperialismo comercial e num continente dominado por ditadores violentos; poesia de intelectuais que, profundamente afrancesados, preferiram revoltar-se contra o ianque longínquo a levantar-se contra os caudilhos em casa; e que acabaram conformados, como altos funcionários e diplomatas, dizendo-se neoclassicistas e sendo, na verdade, neoparnasianos.

Há modernistas românticos, modernistas parnasianos e modernistas simbolistas; estes últimos, constituindo a maioria, são na verdade parnasianos românticos. Modernista romântico foi o mexicano Amado Nervo[134], diplomata elegante e existência frustrada, romântico

---

133 A. Zerega-Fombona: *Le Symbolisme français et la poésie espagnole moderne*. Paris,1919.
R. Blanco-Fombona: *El modernismo y los poetas modernistas.* Madrid, 1929.
G. Dundas Craig: *The Modernist Trend in Spanish American Poetry.* Los Angeles, 1934.
L. A. Sánchez: *Balance y liquidación del Novecientos.* Santiago de Chile, 1941.
M. Henriquez Ureña: *Breve historia del Modernismo.* México, 1954.

134 Amado Nervo, 1870-1919.
Poemas (1901); *Serenidad* (1914); *Elevación* (1916); *Plenitud* (1918); *La amada inmovil* (1920), etc. etc.
E. T. Wellman: *Amado Nervo, Mexico's Religious poet.* New York, 1936.
B. Ortiz de Montellano: *Figura, amor y muerte de Amado Nervo.* México, 1943.
A. M. Herrera y Sierra: *Amado Nervo, su vida.* México, 1952.

na poesia religiosa, modernista na poesia erótica de um homem decadente. Entre os simbolistas latino-americanos há só um "poeta puro", o peruano Eguren[135], criador de um mundo particular de imagens e fantasmas, poeta solitário, ainda não bastante reconhecido. Assim também o uruguaio Herrera y Reissig[136], filho decadente de uma grande família, vítima da hostilidade do ambiente comercial e antiliterário do Uruguai de então. Poeta *précieux*, requintado demais, mas também dono de todos os acordes da música simbolista, retirou-se da vida, assumindo a atitude do poeta lunático, criador de "símbolos perplejos", que são, às vezes, ridículos e, outras vezes, sublimes. Não acabou louco, como a lenda hostil afirma, mas "perplexo".

"El cielo abre um gesto verde
y ríe el desequilibrio..."

Uma sensibilidade exarcebada, neurastênica, não é rara entre os modernistas. A ela deve o guatemalteco Arévalo Martínez[137], contista de primeira ordem, as suas visões extraordinárias, equações antes do que comparações entre os homens ferozes e os animais ferozes da região tropical. O equilíbrio que não alcançou o autor dessas novelas "psicozoológicas", consegue-o a sensibilidade não menos aguda da venezuelana Teresa de la

---

135 José María Eguren, 1882-1941.
Simbólicas (1911); *La canción de las figuras* (1916); *Poesías* (1929).
E. Nuñez: *La poesía de Eguren.* Lima, 1932.

136 Julio Herrera y Reissig, 1875-1910.
Los parques abandonados (1908); *La Torre de los Esfinges* (1909); *Los pianos crepusculares* (1910).
Y. Pino Saavedra: *La poesía de Herrera y Reissig, sus temas y su estilo.* Santiago de Chile, 1932.

137 Rafael Arévalo Martínez, 1884-1975.
El hombre que parecía un caballo (1915); *El señor Monitot* (1922); *Las noches en el palacio de la Nunciatura* (1927); *Manuel Aldano* (1927).
A. Torres Rioseco: "Rafael Arévalo Martínez". (In: *Novelistas contemporaneos de América.* Santiago de Chile, 1939.)
A. R. López: "Rafael Arévalo Martínez y su ciclo de animales". (In: *Revista iberoamericana.* X/8, 1942.)

Parra[138], parisiense elegante nas aparências, lembrando-se com saudades dos seus dias de criança e de mocinha nas fazendas do interior da Venezuela e nas ruas meio coloniais de Caracas; na verdade, registrou com exatidão proustiana os movimentos da alma feminina, retratando-os na prosa mais clássica que jamais um modernista escreveu. Os romances de Teresa de la Parra têm, como documentos históricos e como análises psicológicas, valor permanente.

A variedade tropical do simbolismo, representa-a o argentino Lugones[139], o maior *virtuose* da língua entre os poetas hispano-americanos, verbalista torrencial, mas cheio de música à qual nem leitores críticos sabem resistir; foi, mais, polígrafo erudito, historiador, crítico, panfletário, o D'Annunzio da Argentina. O sentido intimamente reacionário da sua poesia revela-se melhor pela comparação com o romancista Ricardo Güiraldes[140], saudosista do *gaucho* anárquico e independente – Lugones também celebrou o *payador* – e argentino elegante nos *boulevards* de Paris; *Don Segundo Sombra* é um romance fascinante, mas de significação evidentemente reacionária. Todas as dúvidas possíveis a respeito do sentido ideológico do modernismo se desvanecem em face da prosa claríssima do

---

138 Teresa de la Parra, 1895-1936.
Ifigenia (1924); *Memorias de Mamá Blanca* (1929).
B. Carrión: "Teresa de la Parra". (In: *Mapa de América.* Madrid, 1930.)
Olivares Figueroa: "Teresa de La Parra y la creación de caracteres". (In: *Revista Nacional de Cultura,* 11/22, 1940.)
A. Arías Robalino: *Tres ensayos.* Quito, 1941.

139 Leopoldo Lugones, 1874-1938.
Las montañas de oro (1897); *Los crepúsculos del jardín* (1905); *Lunario sentimental* (1909); *Odas seculares* (1910); *El libro fiel* (1912); *Poemas solariegos* (1928), etc., etc.
J. P. Echagüe: "Leopoldo Lugones". (In: *Seis figuras del Plata.* Buenos Aires, 1938.)
L. V. Pena: *El drama intelectual de Leopoldo Lugones.* Buenos Aires, 1938.
A. D. Plácido: *Leopoldo Lugones, su formación, su espíritu, su obra.* Montevideo, 1943.
J. L. Borges: *Leopoldo Lugones.* Buenos Aires, 1955.

140 Ricardo Güiraldes, 1886-1927.
Don Segundo Sombra (1926).
S. Boj: *Ubicación de "Don Segundo Sombra" y outros ensayos.* Tucumán, 1940.
G. Previtali: *Ricardo Güiraldes and "Don Segundo Sombra".* New York, 1963.

uruguaio Rodó[141], discípulo de Renan, quanto ao estilo, e da França católica, quanto ao espírito, tomando, porém, Emerson como fundamento do seu americanismo singularmente antiamericano. Em *Ariel*, pequeno livro escrito com brilho algo esteticista, criou a ideologia da mocidade hispano-americana de 1900: resistência do "Ariel" hispano-americano, aristocrata, esteta, espiritualista, católico, contra o feio "Caliban" norte-americano, comerciante, plebeu, materialista, puritano. Rodó, embora fechando-se na torre de marfim do seu parnasianismo de estilista, acreditava ser o Próspero latino-americano, servindo-se do espírito nobre para afugentar o monstro; com efeito, a repercussão de *Ariel* foi grande; e parece continuar. O livro é prova de que a "clareza mediterrânea" do estilo não exclui equívocos e confusões. Rodó não defendeu, na verdade, a civilização latino-americana, e sim a cultura afrancesada de uma classe ociosa de esnobes que sabiam conformar-se com pequenas e grandes ditaduras e que viviam, no fundo, da prosperidade superficial que o imperialismo norte-americano criara, colocando seus capitais na América "arielista". A análise ideológica não pode dar outro resultado; mas este não atinge, evidentemente, a personalidade de Rodó, que foi homem nobre e sincero.

A resistência contra o próprio modernismo veio, enfim, dos modernistas parnasianos. O colombiano Guillermo Valencia[142], aristocrata retirado, poeta dos *Ritos* em metros impecáveis, político extremamente reacionário, impôs à poesia uma nova disciplina severa. O mexicano González Martínez[143], diplomata, classicista algo frio, algo

---

141 José Enrique Rodó, 1872-1917.
Ariel (1900); *Motivos de Proteo* (1907); *El mirador de Próspero* (1914).
V. Pérez Petit: *Rodó, su vida, su obra.* Montevideo, 1919.
G. Zaldumbide: *José Henrique Rodó.* 2ª. ed. New York, 1938.
A. C. Arías: *Ideario de Rodó.* Salto, 1938.

142 Guillermo Valencia, 1872-1943.
Ritos (1898); *Catay* (1928).
M. Serrano Blanco: *Guillermo Valencia.* Bogotá, 1949.

143 Enrique González Martínez, 1871-1952.
Los senderos ocultos (1911); *Muerte del cisne* (1915); *Hora inutil* (1916); *Bajo el signo mortal* (1942).
A. Reyes: Prólogo da 2ª. edição de *Senderos Ocultos.* México, 1915.
P. Salinas: "El cisne y el buho". (In: *Literatura Española Siglo XX.* México, 1941.)
J. L. Martínez edit.: *La Obra de Enrique González Martínez.* México, 1951.

sentimental, pessimista desesperado que deu o conselho de "No turbar el silencio de la vida – esa es la ley"; homem de nobre compostura, também é o autor daquele verso antimodernista: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje"; e predisse o dia em que "mañanas los poetas cantarán em divino verso que no logramos entonar los de hoy". Enfim, o epitáfio irônico do modernismo já agonizante foi escrito pelo colombiano Luis Carlos López[144], poeta do tédio, do calor e do amor bestial nas aldeias tropicais, sonetista exímio que lançou mão da sua arte para parodiar de maneira insolente e agressiva a arte dos modernistas e dos próprios parnasianos; ao soneto *A une ville morte de Heredia*, celebrando a cidade de Cartagena de Indias "sous les palmiers, au long frémissement des palmes", opôs, no soneto *A mi ciudad natal*, o retrato realista da miserável Cartagena de hoje –

> "... hoy, con tu tristeza y desaliño,
> bien puedes inspirar ese cariño
> que uno le tiene a sus zapatos viejos."

É o fim do modernismo.

Mas o modernismo hispano-americano cumpriu uma grande missão histórica: renovou a fundo a poesia de língua espanhola, adormecida no pós-romantismo aburguesado. Forneceu uma nova língua poética àquele grande movimento renovador que se chama "geração de 1898". A relação, porém, entre este movimento e o simbolismo é muito complexa.

O protesto da geração de 1898 contra o tradicionalismo espanhol, responsável pela decadência do país, foi estético e político ao mesmo tempo: contra o regime estabelecido pela restauração dos Bourbons, que deu a literatura dos Campoamor, Echegaray e Valera e a catástrofe colonial de 1898. Contra essa decadência revoltou-se a geração dos Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Baroja e Valle-Inclán, dando

---

144 Luis Carlos López, 1880-1949.
De mi villorio (1908); *Posturas difíciles* (1909); *Por el atajo* (1928).
C. García-Prada: "Zurce que zurce líricos chismes". (In: *Revista iberoamericana*, X, 1948.)

à Espanha uma nova literatura[145] e novos ideais políticos. Pedro Salinas, num resumo histórico do movimento, pretende demonstrar que a "geração de 1898" revela todas as características de uma "geração" no sentido de "grupo literário", assim como Pinder e Petersen a definiram: os líderes nasceram todos dentro de um intervalo de poucos anos; todos passaram pela mesma formação universitária, insuficiente, e por isso todos se tornaram autodidatas, recebendo as mesmas influências estrangeiras. E todos eles reconheceram e proclamaram os mesmos precursores: Alas[146], como crítico literário; Ganivet, como crítico da civilização nacional; Francisco Giner de los Ríos, o fundador da Institución Libres de Ensenanza, como educador da nação. As diferenças ideológicas entre os homens de 1898 não importam muito, considerando-se que Azorín foi sempre esteta, que o pensamento de Unamuno estava inspirado por motivos extrapolíticos e suprapolíticos, e que o anarquismo de Baroja não é ideologia nem programa e sim questão de temperamento. Mas essas divergências ideológicas também são acompanhadas de diferenças estilísticas. Não é possível confundir o modernista exuberante Valle-Inclán e o seco naturalista Baroja; Unamuno pertence estilisticamente à época pré-modernista, algo como Martí; ideologicamente, porém, se insere na época pós-modernista, realmente "moderna". O que reúne os homens de 98 é a preocupação da decadência, política e literária, da Espanha; representam as reações mais diferentes, do pessimismo céptico até o radicalismo espiritual. Mas nenhum deles – nem sequer Valle-Inclán – nenhum deles pode ser aproximado do esteticismo de Darío e Rodó; o de Azorín também é diferente. Entre o modernismo hispano-americano e a geração e 98 existem relações pessoais mas uma quase incompatibilidade

145 Azorín: "La generación del 98". (In: *Clásicos y Modernos.* Madrid, 1913.)
J. M. Monner Sans: *La generación de 1898.* Buenos Aires, 1933.
P. Salinas: "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98". (In: *Literatura Española Siglo XX.* México, 1941.)
H. Jeschke: *La generación de 1898.* Madrid, 1954.
L. S. Granjel: *Panorama de la generación de 98.* Madrid, 1961.

146 Cf. "Literatura burguesa", nota 103.

literária[147]. O estilo poético de Unamuno é, em relação ao modernismo, totalmente "antiquado", e Antonio Machado simpatiza, quando muito, com os decadentistas de segunda categoria, com Samain. Entre todos eles, só Azorín, sempre "disponível" para coisas novas, revela compreensão pelo simbolismo francês. Os homens de 1898 não são "modernistas", e portanto não são simbolistas – nem do grupo esteticista, nem do grupo decadentista. Mas reagem, face ao simbolismo, conforme essas possibilidades, que não são do simbolismo e sim da época.

O esteticista é Azorín[148]. Na mocidade foi anarquista vermelho de província; no jornalismo de Madri bateu-se ao lado dos republicanos. Depois, começou a separar-se dos companheiros e da própria vida, levando uma existência livresca, aborrecido das expressões de mau gosto dos oradores parlamentares de 1910 e dos poetas pós-românticos. Sempre ele reagiu por motivos estéticos e de maneira estética. Por isso, pôde condenar com ironia mordaz a literatura reacionária dos Campoamor e Valera, e ao mesmo tempo entusiasmar-se pela política reacionária do violento La Cierva, que ele confundiu com os super-homens da Renascença italiana. É artista nato, de sensibilidade extraordinária como de um sismógrafo. O terremoto que lhe inspirou oscilações contínuas e dolorosas foi o desastre de 1898, sintoma alarmante da decadência espanhola. Em torno da Decadência gira todo o pensamento de Azorín; mas ele mesmo não é decadentista. Ao con-

---

147 G. Díaz-Praja: *Modernismo frente a Noventa y Ocho.* Madrid, 1951.

148 Azorín (pseudônimo de José Martínez Ruiz), 1874-1967.
Antonio Azurín (1903); *Los pueblos* (1905); *La ruta de D. Quijote* (1905); *Castilla* (1912); *Lecturas españolas* (1912); *Clásicos y Modernos* (1913); *Al margen de los clásicos* (1915); *Rivas y Larra* (1916); *Los dos Luises* (1920); *Uma hora de España* (1924), etc.
J. Ortega y Gasset: "Primores de lo vulgar". (In: *El Espectador.* Vol. II. Madrid, 1917.)
R. Gómez de la Serna: *Azorín.* Madrid, 1930.
L. Villalonga: *Azorín.* Madrid, 1931.
C. Claverie: "El tema del tiempo en Azorín". (In: *Cinco estudios de literatura española.* Salamanca, 1945.)
A. Cruz Rueda: *Azorín, el artista y el estilo.* Madrid, 1946.
L. S. Granjel: *Retrato de Azorín.* Madrid, 1958.

trário, procura remédios da decadência, que considera como decomposição dos valores que dão sentido à vida. Apenas, os remédios dos quais Azorín dispõe são só de ordem estética: valores novos de poesia, ou então, com preferência, valores esquecidos e desprezados do passado literário da Espanha. Como crítico, Azorín ocupou-se menos dos vivos do que dos mortos, sempre vivos. Fazer anotações "al margen de los clásicos" é a sua ocupação predileta de um miniaturista finíssimo, quase como um pintor japonês. É mestre na arte de vivificar, com alguns rápidos traços a bico-de-pena, um retrato escurecido, iluminar o sentido de uma página amarelecida. No princípio, Azorín ainda revelou o zelo de restabelecer desta maneira as tradições liberais da Espanha erasmiana: descobrindo, por exemplo, o liberalismo humano de Saavedra Fajardo no século XVII, ou o humanismo rebelde em Frei Luis de León. Mais tarde, comoveram-no mais o "rio divino" de Garcilaso de la Vega, a angústia de Cervantes em *Persiles y Segismunda*, a Madri rococó de Somoza, e a morte, sem repercussão, de Larra. A Espanha decadente de 1898 tornou-se-lhe problema insignificante em face do espetáculo secular da Espanha eterna como ele a retratou em *Una ciudad y un balcón*, a praça de uma cidade provinciana da Espanha, vista em vários momentos decisivos da história européia – e sempre é a mesma praça, o mesmo palacete, o mesmo balcão – "Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano." Eis por que Azorín gosta de evocar os aspectos humildes da vida espanhola – as ruas suburbanas de Madri, as cidades de província e, sobretudo, as aldeias, *Los Pueblos*. É o último dos grandes "costumbristas". É, como Ortega y Gasset lhe chamou, o poeta dos "primores de lo vulgar". Quanto às coisas grandes, é céptico; estão sujeitas à decadência. Mas as coisas humildes ficam, se bem que na melancolia dolorosa de "una ciudad y un balcón". No fundo, Azorín é um místico. Da "união mística" com a vida humilde espera o fim do Tempo – "O temps, suspends to vol!" – e no mundo sem tempo não há progresso, isso é verdade, mas também não há decadência.

O decadentismo simbolista não foi "nacional" nem "histórico", e sim pessoal; e neste, só neste sentido foi Unamuno[149] decadentis-

149 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 101.

ta. É difícil orientar-se na obra imensa do polígrafo, nos seus inúmeros ensaios, romances, novelas, dramas, poesias de inquietação permanente – mas foi ele mesmo quem afirmou: toda esta obra gira em torno de uma idéia só, da morte, da decadência e decomposição da carne e da fome de imortalidade. Eis a angústia primitiva de Unamuno. E na mesma luz fúnebre ele viu envolvidas todas as existências humanas, sobretudo as existências espanholas e a própria Espanha. A sua obra constitui um repositório imenso de perguntas, de pontos de interrogação e de reticências angustiosas. À pergunta permanente de Unamuno não pode haver resposta definitiva, porque só Deus a sabe dar. Unamuno é um filósofo sem sistema, sem soluções. Um filósofo militante – o polemista mais apaixonado dessa apaixonada literatura espanhola – mas um militante que sofre só derrotas e, o que é mais importante, sobrevive às derrotas para continuar a luta, indefinidamente. Para essa vida de filósofo sem filosofia, filósofo "absurdo", encontrou Unamuno uma expressão suprema: Don Quixote. A sua obra não é em toda parte quixotesca – é rica e multiforme demais para isso; mas é quixotesca sua personalidade, sua vida de um nobre fidalgo que pretende conquistar o Céu e está acompanhado, por dentro, de um Sancho Pansa que quer imortalizar a sua carne. O diário desta vida de Don Quixote e Sancho Pansa reunidos em uma pessoa é a poesia de Unamuno.

"El hombre de carne e hueso, el que nace, sufre y muere – sobre todo muere", eis o tema da filosofia e da poesia de Unamuno. Aos irmãos que "sobre todo mueren", dedica os versos de *En el cementerio de lugar castellano*:

> "... Pobre corral de muertos entre tapias
> hechas del mismo barro,
> sólo una cruz distingue tu destino
> en la desierta soledad del campo!"

E "sobre todo muere" a própria Espanha:

> "Castilla, Castilla, Castilla,
> madriguera de recios hombres;
> tus castillos muerden el polvo,

Madrigal de las Altas Torres,
ruinas perdidas en lecho,
ya seco, de ciénaga enorme,"

Contra o espectro da decadência carnal e nacional invocou Unamuno a idéia de Deus, o próprio Deus "de carne y hueso", o Cristo que sucumbiu como nós outros à Morte. A Ele dedicou *El Cristo de Velázquez*, o maior poema cristológico jamais escrito, meditação sobre o corpo do Cristo morto, para chegar ao resultado premeditado:

"Se consumó! Por fin, murió la Muerte!"

Mas o filósofo inquieto não se satisfaz com resultados premeditados.

"La vida es duda,
y la fé sin la duda es sólo muerte."

O autor do *Cristo de Velázquez* é um herético impenitente; e a última palavra da sua poesia é a última palavra da comovente *Elegía en la muerte de un perro*:

"También tu dios se morirá algún día!...
los dioses lloran cuando muere el perro
que les lamió las manos,
que les miró a los ojos,
y al mirarles así les preguntaba:
a dónde vamos?"

Unamuno nunca encontrou a resposta. Procurando-a, ultrapassou todas as fronteiras, chegando a uma filosofia existencialista muito sua e para a qual só depois pediu a autorização kierkegaardiana. Criou a sua obra, que ultrapassa as fronteiras do movimento de 1898. Mas, dessa obra inteira, a parte mais permanente parece ser a poesia. É poesia filosófica, exclusivamente reflexiva, mais ou menos como a dos parnasianos. Mas não é poesia parnasiana, porque inquieta em vez de impassível, mística em vez de estética; poesia sem "cultura da forma", até dura, tomando todas as liberdades e licenças, desprezando a rima e violentando a métrica. Apesar de tudo

isso, não é poesia moderna e muito menos "modernista": sem enfeites, sem música verbal, reflexões nuas, mas de grande poder sugestivo. Nessa independência absoluta das normas do passado e das exigências do futuro reside o valor extratemporal, permanente, da poesia de Unamuno; mas por força dessas qualificações está ela excluída de qualquer contato com o modernismo simbolista.

O "revoltado", enfim, é Baroja[150]. "Pessimista como Schopenhauer, anarquista como Nietzsche", quer dizer, assim como Schopenhauer e Nietzsche se entendiam então: deste modo é Baroja o tipo do revoltado de 1898. Mas, para realizar o seu protesto, escolheu um caminho bem estranho: um caminho sem fim. A ação sem finalidade, eis o que o tornou o romancista dos vagabundos sem preocupação – "Nada vale la pena de preocuparse. El destino manda" – e dos conspiradores sem ideologia. Baroja também, assim como fizeram tantos outros da geração de 98, renovou uma tradição espanhola: a sua é do pícaro. Daí o seu realismo cínico, que se parece superficialmente com o naturalismo europeu. Não pode haver coisa mais diferente do modernismo de Darío e Rodó. O revoltado estético foi Valle-Inclán[151]: místico, ou pseudomístico que gosta de perversões sexuais, anarquista, fazendo o papel do aristocrata católico, assim o autor das quatro *Sonatas* preciosistas, o criador do fantástico marquês de Bradomín, parece modernista típico, profundamente influenciado por Darío, mas não menos por Gautier, Banville e Villiers de L'Isle Adam. Também tinham certa razão os que lhe chamaram "D'Annunzio espanhol", lembrando, além das poses, a mestria da sua prosa simbolista. Mas como poeta e como romancista já pertence a outra época, posterior, de outro estilo e outras idéias. A própria geração de 98 não participou da renovação da poesia espanhola pelo modernismo hispano-americano. O motivo reside na contradição inicial entre o protesto político e o protesto estético. Este último era de uma classe de intelectuais, isolada num país de economia atrasada e tradições reacionárias; aquele, dirigiu-se contra uma burguesia comodista que não cumprira a sua tarefa, que tinha assumido um

150 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 104.
151 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 102.

compromisso com a restauração monárquica, satisfazendo-se com um pseudoparlamentarismo corrupto e abandonando a missão de "europeizar" a Espanha. Daí as contradições da geração de 1898: anarquistas e democratas, tradicionalistas e revolucionários, liberais e antiburgueses ao mesmo tempo. Os críticos literários entre eles, como Azorín, favoreceram o modernismo poético porque se tratava de uma inovação de vanguarda. Mas com exceção de Valle-Inclán, então esteticista irresponsável, não pensavam em adotá-lo. Contudo, os escritores que condenaram tão asperamente a poesia "realista" de Campoamor deviam sentir a falta de uma poesia nova, que então só podia ser a simbolista. E não foi Carrère[152] o poeta que teria satisfeito essa reivindicação, apesar das suas relações com a poesia parisiense. Carrère é um decadentista intimista, imitando de perto Verlaine. Cultiva o sentimentalismo da vida boêmia – saudade melancólica de *grisettes* abandonadas, de artistas malogrados, da juventude que se afasta e dos cabelos que começam a ficar grisalhos. Junte-se o encanto puramente local de eternizar em versos fáceis as ruas, os jardins, os cafés, todos os lugares conhecidos da Madri de 1900, e então compreenderemos a popularidade imensa de Carrère, sobretudo entre aqueles que "foram jovens quando a sua poesia era nova". Mas Carrère é antes o Coppée do que o Verlaine de Madri. O seu simbolismo duvidoso é pré-modernista, pré-dariano.

Quem sentiu a falta de poesia nova foi Unamuno. Daí os elogios, às vezes exagerados, que distribuiu entre todos os poetas que lhe pareciam trazer uma mensagem e estilos diferentes. Prefaciou uma edição espanhola de José Asunción Silva e proclamou Verdaguer[153] como "o maior poeta moderno da península". O regionalista apaixonado que Unamuno era, esperava a redenção poética da Espanha pela poesia catalã. Daí o seu

---

152 Emilio Carrère, 1880-1947.
Románticas (1902); *El Caballero de la Muerte* (1909); *Del Amor, del dolor y del misterio* (1915); *La copa de Verlaine* (1919), etc.
R. Gómez da la Serna: "Emilio Carrère". (In: *Retratos contemporaneos.* Buenos Aires, 1941.)

153 Cf. "Literatura burguesa", nota 50.

deslumbramento diante do poeta catalão Maragall[154]; mas este foi realmente um grande poeta, cumprindo o que Verdaguer só prometera. Era católico, mas da "religião da encarnação", quer dizer, reconhecendo beleza divina em todas as coisas criadas, sobretudo o mar, as montanhas, as florestas da sua terra natal:

"O cel blau! O mar blau, platja deserta..."

A poesia de Maragall é um grande salmo jubiloso à beleza do mundo, do mundo mediterrâneo. Havia nele, como em todos os modernistas, algo da pose d'annunziana. Maragall foi modernista, um dos primeiros da península.

Afirma-se que a introdução do modernismo hispano-americano na Espanha foi imediatamente precedida pela poesia de Rosalía Castro, cuja mentalidade poética não estava tão longe de Darío como se poderia pensar, e que já dispunha de vários dos seus recursos métricos. Mas Rosalía Castro já estava enterrada e esquecida, ou desde sempre ignorada quando Juan Valera chamou, em 1889, a atenção para o jovem poeta nicaraguense. Em 1892, Darío apareceu em Madri; e foi na Europa que ele, em contato íntimo com a nova poesia francesa, elaborou o estilo modernista. A vitória literária de Darío na Espanha vale como introdução do simbolismo francês; o americano, pelas suas poesias originais na língua comum dos dois continentes, deu aos espanhóis o que nunca lhe poderiam dar as poesias francesas no original nem as traduções, por melhores que fossem. Entre os discípulos espanhóis de Darío notou-se, porém, o mesmo fenômeno como entre os seus discípulos americanos: a personalidade forte e ambígua do mestre era inimitável, e atrás dele apareceram os seus modelos franceses, nem todos de primeira ordem – Gautier, Banville, Samain, muito parnasianismo, muito preciosismo e sentimentalismo. O panorama geral do modernismo espanhol não é agradável. Os melhores entre os modernistas são os regionalistas aos quais o exemplo americano deu a coragem de cantar o

154 Joan Maragall, 1860-1911.
Poesías (1895); *Visions i cants* (1900); *Següencies* (1911).
P. J. de Arenys: *Maragall y su obra.* Barcelona, 1914.
J. M. De Sucre: *Joan Maragall.* Barcelona, 1921.

seu mundo diferente; assim o catalão Maragall, assim, mais jovem, o canarino Tomás Morales (suas *Rosas de Hércules* só foram publicadas entre 1919 e 1922), poeta poderoso do oceano bravo, visto das ilhas. Catalão, como Maragall, mas escrevendo em língua castelhana, Marquina[155] é um dos melhores modernistas da península; na sua poesia prevalece o elemento parnasiano, não como rigidez estreita, mas como nobre disciplina latina. Mas Marquina não resistiu à tentação especificamente modernista, à facilidade *virtuose* e falsa, que lhe estragou os dramas "poéticos"; em compensação, essas peças alcançaram sucessos populares, só comparáveis aos de Rostand. O mesmo pecado e o mesmo sucesso caracterizam a poesia lírica de Manuel Machado[156] pelo menos superficialmente. O primeiro aspecto é o de um parnasiano de arte consumada, tratando temas espanhóis assim como os trataria um poeta francês, viajando na Espanha; assim uma evocação da terra castelhana –

> "... polvo, sudor e hierro –, el Cid cabalga."

ou um retrato do decadente rei Filipe IV:

> "... Y, en vez de cetro real, sostiene apenas,
> con desmayo galán, un guante de ante
> la blanca mano de azuladas venas."

O mesmo poeta está em casa em Paris, cantando como Catulle Mendès as hetairas ("... hetairas y poetas, somos hermanos!"), mas a sua especialidade é o regionalismo da sua terra de Andaluzia:

> "Cantares...
> quien dice cantares, dice Andalucía."

---

155 Eduardo Marquina, 1879-1946.
Eglogas (1902); *Elegias* (1905), etc.; – *En Flandres se há puesto el sol* (1910), etc.

156 Manuel Machado, 1874-1947.
Los Cantares (1907); *Sevilla y otros poemas* (1918); *Ars moriendi* (1922); *Poesías* (1924), etc.
Dám. Alonso: "Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado". (In: *Poetas españoles contemporaneos.* Madrid, 1952.)

Manuel Machado parece um improvisador ligeiro, tão bem sabe esconder a sua arte, e isso já basta para caracterizar arte autêntica. Outra história é o fato de ele, sucumbindo à tentação da facilidade, tornar-se popular a expensas da poesia. A crítica literária vingou-se, e expondo-o continuamente a comparações prejudiciais com seu irmão Antonio Machado, o maior poeta de 98 e um dos maiores poetas de língua espanhola. Havia nisso uma injustiça contra o modernista Manuel Machado; mas já está certo que o modernismo não foi capaz de realizar a renovação literária.

O obstáculo era o elemento parnasiano no modernismo: e esse elemento é que falta de todo em Antonio Machado[157]. Sempre se cita, a seu respeito, o seu próprio verso –

“ ¿Soy clasico o romántico? No sé.”

Mas sabia bem que não era parnasiano. O seu estilo poético é “antiquado”; a métrica é fielmente tradicional, sem artifícios; as rimas são simples, sem riqueza; a expressão é lógica, sem hermetismo. Mas não é acadêmico. É outra coisa, bastante rara em língua neolatina: é um poeta profundo e, no entanto, popular. É incomparável no glosar provérbios; e possui o talento, o gênio tão completamente desaparecido há séculos de inventar provérbios, que parecem sair da boca do povo:

“Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,

---

157 Antonio Machado, 1876-1939.
Soledades (1903); *Soledades, Galerias y otros poemas* (1907)*; Campos de Castilla* (1912); *Nuevas canciones* (1924); *Poesías completas* (1933, 1936); *Juan de Mairena* (1936).
J. M. Chacón: “Antonio Machado”. (In: *Ensayos de literatura española.* Madrid, 1928.)
S. Manserrat: *Antonio Machado, poeta y filósofo.* Buenos Aires, 1940.
P. Salinas: “Antonio Machado”. (In: *Literatura Española Siglo XX.* México, 1941.)
G. de Torre: “Poesía y ejemplo de Antonio Machado”. (In: *La Aventura y el Orden.* Buenos Aires, 1943.)
M. Pérez Ferreros: *Vida de Antonio Machado y Manuel.* Madrid, 1943.
S. Serrano Ponsela: *Antonio Machado, su mundo y su obra.* Buenos Aires, 1954.
R. de Zubiria: *La poesía de Antonio Machado.* Madrid, 1955.

pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar."

Estes quatro versos condensam perfeitamente a velha sabedoria pessimista que o povo concluiu de experiências seculares; e conclui: "Vanidad de vanidades". Ressoa nestes e em muitos outros versos de Antonio Machado o pessimismo estóico que é a filosofia nacional do povo espanhol. Mas aquele "mar" é, ao mesmo tempo, um dos muitos símbolos dos quais Machado se serve – o que revela a presença da nova sensibilidade poética no seu estilo antigo. Machado foi, no início, decadentista; recebeu certas sugestões da poesia de Samain e Jammes; a palavra "tarde", com acento melancólico, é uma das mais freqüentes em sua poesia. O objetivo da sua tristeza, como da geração de 98 inteira, é, naturalmente, a decadência da Espanha –

"Tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma."

Não faltam acusações contra a "Castilla miserable, ayer dominadora, envuelta en sus harapos", nem contra as "barbas apostólicas". Machado, como homem de 98, é "jacobino", republicano e anticlerical. Mas, como contemporâneo do simbolismo e de Azorín, também é esteta, admirador da beleza decaída de

"Soria, ciudad castellana,
tan bella! Bajo la luna."

Antonio Machado não era modernista no sentido de Darío; mas não estava alheio à nova sensibilidade poética que deu significação diferente ao seu estilo áspero. Era mesmo poeta filosófico, analisando com agudeza as suas próprias angústias –

"... yo senti el estupor
del alma, cuando bosteza
el corazón, la cabeza
y... morirse es lo mejor."

O conceito da Morte, onipresente na poesia de Antonio Machado, tem algo do Rilke das elegias e últimos sonetos, e há quem tenha construído,

apoiando-se em declarações do próprio poeta, uma relação entre o pessimismo niilista de Machado e a filosofia existencialista de Heidegger. Parece, porém, mais razoável constatar a analogia entre a filosofia machadiana e o existencialismo de Unamuno; assim como este, Machado é um existencialista "de carne e osso"; e encontram-se em Antonio Machado versos bem unamunianos nos quais a visão estética e o pessimismo decadentista se combinam de maneira perfeita:

> "... El muro blanco y el ciprés erguido."

Mas isso já é poesia simbolista; embora não modernista.

Notou-se, na poesia de Antonio Machado, certa pobreza em metáforas. Seu estilo é direto, e por motivos profundos: porque sua poesia exprime os valores extraliterários e supraliterários da vida real:

> "A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
> el traje que me cubre y la mansión que habito,
> el pan que me alimenta y el lecho en donde yago."

Esse realismo também é a base das revoltas de Antonio Machado, em suas agressivas poesias políticas. Nestas, assim como nas poesias descritivas dos *Campos de Castilla*, prevalece o senso existencial do tempo que passa e tem que passar. Daí o poeta militante nunca perde a serenidade, nem nos dias mais tempestuosos da guerra civil e da sua fuga, já velho, através dos Pirineus invernais, até a morte no campo de concentração na França. Lá Antonio Machado dorme um sono tão permanente como a sua poesia, antiquada e sempre moderna –

> "Definitivamente
> duerme un sueño tranquilo y verdadero."

Os equívocos e incompreensões, que havia entre a geração de 98 e o modernismo, desapareceram só no novo século, quando importantes reivindicações dos reformadores foram realizadas: reformas das Universidades e do ensino, europeização do país até então provinciano, industrialização e exploração industrial das minas, enquadramento do país na rede do comércio internacional, crescimento rápido da cidade de Madri. O pro-

cesso do aburguesamento completou-se, afinal; e ao mesmo tempo organizou-se o proletariado. Nesta nova situação transformou-se o modernismo em "l'art pour l'art" para leitores menos exigentes; e o simbolismo já tinha cumprido a sua tarefa, fornecendo à nova geração, que veio depois dos homens de 98, os meios de expressão poética. Os problemas complexos de relação entre a expressão literária e a evolução social não foram muito debatidos na época do simbolismo, que parecia poesia fora e acima das realidades sociais. Esse debate só foi aberto na Holanda.

Depois de um período de decadência, a literatura holandesa renovou-se por volta de 1880 tão surpreendentemente que a expressão "movimento de 80" tem na Holanda importância igual à do "movimento de 98" na Espanha; mas não tem o mesmo sentido. Na Espanha, tratava-se de uma revolta política e cultural, à qual só mais tarde se juntou um novo estilo poético. Na Holanda, tratava-se, em primeira linha, e com todas as limitações, de uma atitude estética, de um novo estilo[158].

Do classicismo tardio de Bilderdijk e do seu discípulo Isaac da Costa herdou a literatura holandesa o gosto pela eloqüência. O romantismo limitava-se principalmente ao terreno do romance histórico, dos Van Lennep e Bosboom-Toussaint; a tentativa do católico Joseph Alberdingk Thijm de criar uma poesia romântico-medievalista não deu certo no país dos calvinistas mais ortodoxos, que também fizeram malograr o radicalismo de Multatuli. Continuava a aliança entre uma burguesia comercial, honesta, exploradora e de horizonte espiritual limitado, como de "patrícios" do século XVII, e uma literatura retórica, oficial. Havia algumas, poucas, exceções. Helene Swarth[159]

---

158 W. Kloos: *Vertien jaar Litteratuurgeschiedenis.* Haarlem, 1906.
A. Verwey: *Inleiding tot de nieuwe nederlandsche dichtkunst.* Amsterdam, 1906.
E. d'Oliveira: *De Mannen van 1880.* 3ª. ed. Amsterdam, 1920.
F. Coenen: *Studien van de Tachtiger Beweging.* Middellurg, 1924.
A. Donker: *De episode van de vernieuwing onzer poezie.* Maastricht, 1929.
G. H. Gravesande: *Geschiedenis van de Nieuwe Gids.* Arnhem, 1956.

159 Helene Swarth, 1859-1941.
Eenzame Bloemen (1883); *Blauwe Bloemen* (1884); *Beelden en Stemmen* (1887); *Sneeuwvlokken* (1888); *Pasiebloemen* (1891).
K. Vos: "Helene Swarth". (In: *Vragen van den Dag.* XXXIV, 1919.)
J. Naeff: "Helene Swarth". (In: *Stem,* XXI, 1941.)

distinguiu-se pela melancolia musical dos versos, lembrando Heine ou Musset, e pela simplicidade sincera; os críticos de 80 celebrarão muito a poetisa, incorporando-a ao movimento de renovação. Depois, o solitário Emants[160]: seus poemas narrativos *Lilith* e *Godenschemering* (*Crepúsculo dos Deuses*) teriam escandalizado os burgueses e os críticos, pelo ateísmo, pelo pessimismo, e pelo novo estilo poético, apreendido nos pré-rafaelistas ingleses. Mas só poucos, então, leram poesia, que não foi levada a sério. Entre esses poucos foi o jovem estudante, Jacques Perk[161], quem, na ocasião de uma excursão estival para a Bélgica, se apaixonou por uma moça, dedicando-lhe uma série de sonetos que não conseguiu mais publicar; Perk morreu aos vinte e dois anos. Logo depois, seu amigo Kloos e o crítico Karel Vosmaer publicaram-lhe *Mathilde, een sonnettenkrans* (*Matilde, um Ciclo de Sonetos*); a literatura holandesa tinha perdido um poeta de categoria universal, o primeiro havia séculos. Em língua holandesa ainda não se ouvira um verso em que, como no seguinte, a "cor azul dos horizontes" e "o calor amarelo do Sol" dão um acorde musical:

"De ronde ruimte blauwt in zonnegloed...",

romantismo intenso em forma clássica, lembrando a poesia de Keats, com possibilidades infinitas de sugestão verbal. O estudo mais atento desses sonetos revelou a presença, neles, de uma verdadeira filosofia estética, um conceito metafísico da poesia como mensagem divina, reflexo da beleza platônica do Universo invisível. Perk, consciente do seu gênio e talvez já pressentindo a morte, não estava longe de endeusar-se a si mesmo, falando do "trono de Deus na sua própria alma":

"De Godheid troont diep in mijn trotsch gemoed."

---

160 C.f. "A conversão do naturalismo", nota 88.

161 Jacques Perk, 1859-1881.
Mathilde, een sonnettenkrans (1882); *Iris* (1883).
Edição por W. Kloos e K. Vosmaer, Haarlem, 1883 (6ª. ed. Haarlem, 1923).
B. Perk: *Jacques Perk.* Amsterdam, 1902.
W. Kloos: *Jacques Perk en zijn betteekenis in de historie der nederlandsche litteratuur.* Amsterdam, 1909.
M. Acket: *Jacques Perk.* Amsterdam, 1926.
G. Stuiveling: *Het korte leven van Jacques Perk.* Amsterdam, 1957.

Transfigurou-se para a posteridade em figura quase mitológica: o "jovem deus morto e renascido" da nova poesia holandesa.

Em oposição à mais importante das revistas literárias conservadoras, o *Gids*, fundou-se em 1885 *De Nieuwe Gids*, redigido por Willem Kloos, Albert Verwey e Frederik Van Eeden. Entre os colaboradores destacou-se logo o jovem Van Deyssel[162], pseudônimo de Karel Alberdingk Thijm, filho daquele romântico católico; crítico apaixonado, propagandista nato. Fora partidário de Zola, escandalizando os puritanos holandeses com a exigência de "estudos conforme o modelo vivo"; depois, proclamou "a morte do naturalismo"; lutou pela poesia simbolista, viu em Maeterlinck a realização daquilo que seu próprio pai, o medievalista, desejara fazer. O "missing link" entre aquele romantismo e o neo-romantismo teria sido a poesia inglesa – Shelley, Keats, Dante Gabriel Rossetti, Swinburne – que exerceu influência profunda sobre os jovens holandeses, sobretudo Keats e a sua "religião da beleza":

> "Beauty is truth, truth beauty, – that is all
> Ye know on earth, and all ye need to know."

Eis o lema do esteticismo holandês, que usou, porém, expressões novas, as do simbolismo francês.

O mais extremado desses esteticistas foi Kloos[163]: a emoção pessoal em versos perfeitos significava-lhe o único valor na vida. Os seus próprios versos passam pelos mais belos em língua holandesa: expressões absolutamente perfeitas de uma alma apaixonada pela beleza. Têm um só defeito: são poucos. O motivo dessa raridade não foi a ânsia flaubertiana da perfeição, mas um esgotamento rápido, quase misterioso. Durante

---

162 Lodewijk Van Deyssel (pseudônimo de Karel Alberdingk Thijm), 1864-1952.
De Dood van het Naturalisme (1890); *Van Zola tot Maeterlinck* (1895); *Uit het Leven Van Frank Rozelaar* (1911), etc.
P. H. Ritter: *Van Deyssel.* 2ª. ed. Haarlem, 1921.

163 Willem Kloos, 1859-1938.
Okeanos (1884); *Verzen I* (1894); *Nieuwe Werzen* (1895); *Verzen II* (1902); *Verzen* III (1913).
K. H. de Raaf: *Willem Kloos. De mensch, de dichter, de kriticus.* Velsen, 1934.
M. Uyldert: *De jeugd van Willem Kloos.* Amsterdam, 1948.

decênios, Kloos viveu em solidão absoluta, internando-se cada vez mais num sectarismo esteticista e autodivinização mórbida. Só estudos muito recentes conseguiram destruir a lenda em torno dele: Kloos foi natureza patológica, senão demoníaca, e, ao mesmo tempo, homem mesquinho e mentiroso. Defeitos que também lhe prejudicaram a incansável e valiosa atividade de crítico literário. Afinal, levaram ao rompimento de Kloos com Verwey e Van Eeden, à falência do *De Nieuwe Gids* e ao fim prematuro do movimento.

Verwey[164] também começara com arte pré-rafaelita; ao lado de *Okeanos*, de Kloos, publicou *Persephone* e *Demeter*. Em Verwey eram, porém, mais fortes as influências francesas, também as parnasianas. Foi um poeta erudito, elaborando com paciência poemas cíclicos, perfeitos, como *Het brandende braambosch* (*A Sarça Ardente*) e *Kristaltwijg* (*Ramo de Cristal*) – os títulos parecem altamente simbolistas à maneira francesa. Tinha muito da disciplina severa do seu amigo alemão, o poeta Stefan George, e do seu amigo francês Valéry. Como George, celebrou a Amizade, no ciclo *Van de Liefde die Vriendschap Heet* (*Do Amor Que se Chama Amizade*). Faltava a Verwey a emoção calorosa de Kloos, menos na poesia religiosa dos *Christus-Sonnetten*, em que celebrou "a chama de Paixão neste Universo frio":

"O vlan van Passie in dit koud heelal!"

O "l'art pour l'art" não o satisfez; chegou a exigir fins morais e religiosos da arte. Entre Kloos e Verwey havia, evidentemente, incompatibilidade de gênios. Já desde 1890 estouraram com freqüência pequenos e grandes conflitos. Em 1894 terminou a crise com o rompimento. *De Nieuwe Gids* mudou de feição. Kloos retirou-se, calando-se enfim. No livro crítico *Vertien Jaar Litteratuurgeschiedenis* (*Quatorze Anos de História*

---

164 Albert Verwey, 1865-1937.
Persephone en andere Gedichten (1895); *Aarde* (1896); *De nieuwe tuin* (1899); *Het brandende braambosch* (1899); *De Kristaltwijg* (1904); *Vezamelde Gedichten* (1911); *De getilde last* (1927).
M. Uyldert: *Over de poezie van Albert Verwey.* Hoorn, 1942.
M. Uyldert: *Uit het leven van Albert Verwey.* 2 vols. Amsterdam, 1948-1956.

Literária) fez o balanço do movimento de 80. Do lado oposto ficavam Van Eeden[165], antiindividualista decidido, voltando-se para experimentos de socialismo cristão à maneira de Tolstoi, acabando convertido ao catolicismo, e o próprio Verwey, que se tornou um grande professor de literatura. O epílogo melancólico do movimento, escreveu-o, decênios mais tarde, o último companheiro dos "homens de 80", Jacobus Van Looy[166], no romance *Jaapje*, confessando o absurdo da sua longa vida ativa e evocando a bela sabedoria poética dos dias da mocidade.

O conflito entre Kloos e Verwey a respeito de individualismo estético e arte social esclarece-se pelo exemplo dos conflitos análogos no ramo flamengo da literatura holandesa. Ali, na Bélgica, a situação era diferente. Os flamengos constituíam a parte agrária e pobre do país industrializado, em evidente inferioridade econômica e cultural. Ao lado dos valões, eram um proletariado rural e intelectual, – "arm Vlaanderen", a "Flandres pobre". Os grandes talentos da nação – Maeterlinck, Georges Rodenbach, Van Lerberghe, Verhaeren, preferiam a língua francesa para serem ouvidos no mundo. Os escritores flamengos não eram filhos de uma burguesia rica, dedicados a estudos estéticos, como aconteceu na Holanda, mas professores pobres, vigários, jornalistas. Foi menos literário do que social o impulso que sugeriu em 1893 a August Vermeylen e seus amigos a fundação da revista *Van Nu en Straks*, berço da literatura flamenga moderna[167].

O próprio Vermeylen[168] era principalmente crítico. Chamou a atenção para o simbolismo francês – evidentemente para o fim de competição com os já famosos escritores flamengos de expressão francesa – mas

165 C.f. "A conversão do naturalismo", nota 93.

166 Jacobus van Looy, 1855-1931.
Jaapje (1917).
J. van Looy-Gelder: *Tot het lezen Jacobus van Looy.* London, 1937.

167 J. Kuypers: *On Ruime Benen. De opbloei van onze nieuwe Letteren en Van Nu en Straks.* Antwerpen, 1920.
A.Vermeylen: *Van Gezelle tot Timmermans.* Gent, 1923.

168 August Vermeylen, 1872-1945.
Kritiek der vlaamsche beweging (1905); *De wandelende jood* (1906).
P. de Smaele: *August Vermeylen.* Brussels, 1948.

também podia apontar um modelo nacional: o poeta-sacerdote Gezelle[169], o maior poeta de língua holandesa do século XIX, que vivera durante decênios quase desconhecido como vigário de aldeia e professor de seminário, oprimido pela flamengofobia do alto clero belga, totalmente afrancesado. O resultado imediato da atividade crítica de Vermeylen em *Van en Straks* foi uma poesia francesa, entre parnasiana e simbolista, em língua flamenga. Van Langendonck[170] adotou as formas disciplinadas do parnasianismo; mas, no coração, era discípulo de Gezelle, cantando com emoção religiosa os campos amarelos, "como de ouro", do Brabante. Morreu como um indigente no hospital dos pobres – "Flandres pobre". O grande simbolista do movimento foi Karel Van de Woestijne[171], menos espontâneo e menos original do que Gezelle, mas também menos regional, mais cosmopolita: o único poeta de categoria universal da literatura flamenga. Os seus modelos – sempre franceses – definem-lhe a arte: de Laforgue, a coragem de falar de tudo, de tornar poética a linguagem da vida quotidiana, a única da qual o poeta da "Flandres pobre" dispunha; de Henri de Régnier, a arte consumada do verso, a disciplina clássica e o preciosismo; do seu patrício Verhaeren, o grande tom hínico, a emoção mística perante a vida. Van de Woestijne é o poeta de Flandres, da riqueza áurea dos seus campos de trigo, do sol estival, da alegria religiosa do povo católico – eis as expressões dos seus dois versos mais belos:

---

169 Cf. "Literatura burguesa", nota 116.

170 Prosper van Langendonck, 1862-1920.
Verzen (1900).
J. Boonen: *Prosper Van Langendonck.* Bruxelles, 1906.

171 Karel van de Woestijne, 1878-1929.
He Vaderhuis (1903); *De vlaamsche Primitieven* (1903); *Laethemsche Brieven* (1904); *Verzen* (1905); *Janus met het dubbele Voorhoofd* (1908); *De gulden Schaduw* (1910); *Kunst en Geest in Vlaanderen* (1910); *Interludien* (1914); *Goddelijke verbeeldingen* (1918); *De bestendinge Aanwezigheid* (1918); *Het zatte Hart* (1924); *De Zon in den Rug* (1924); *God aan zee* (1927); *Bergmeer* (1928).
M. Gijsen: *Karel van Woestijne.* Amsterdam, 1921.
J. A. Eeckhout: *Karel van de Woestijne.* Amsterdam, 1925.
G. van Severen: *Karel van de Woestijne.* Bruxelles, 1944.
A. Westerlinck: *De psychologische figuur van Karel van Woestijne.* Antwerpen, 1952.
H. Teirlinck: *Karel van de Woestijne.* Bruxelles, 1958.

"Vlaandren, o welig huis, waar we zijn als genooden
aan rijke taaf'len..."

Mas a sua arte de palavras preciosas e metros complicados também serve para cantar êxtases místicos e êxtases sexuais, numa combinação que lembra o passado espanhol da Bélgica. Van de Woestijne chegou ao fim quase fatal do seu esteticismo, convertendo-se ao catolicismo abandonado, voltando para lá onde começara a viagem de sua vida muito dolorosa: em "casa do pai", *Het Vaderhuis*. Voltou arrasado, o homem, mas não o poeta, que continuou até o fim cantando o amor místico e o valor do sofrimento:

"Over heel de wereld heen
liefde en leed – alleen".

Ao lado desse aristocrata esteticista encontram-se os escritores do povo humilde das velhas cidades flamengas – seria interessante compará-los com os seus patrícios da mesma raça e de expressão francesa. A Bruges de Georges Rodenbach é um teatro de espectros fantásticos; a Bruges do contista Maurits Sabbe[172] é uma cidadezinha de esquisitões humorísticos e sábios do povo, de moças ingênuas e de beatas. Não são pitorescos, mas pobres. A Antuérpia de Eekhoud é uma cidade de grandes armadores e especuladores na Bolsa; a Antuérpia do novelista Baekelmans[173] são as ruas estreitas do centro da cidade e do porto, marujos e mendigos, beatas e prostitutas. São escritores de evasão, esses flamengos de expressão flamenga, enfeitando como podem uma realidade dolorosa. Como salvar a "Flandres pobre"?

Gezelle tinha apontado um caminho: contra a vontade do alto clero afrancesado ensinou aos seus discípulos nos seminários de Roulers e Bruges o nacionalismo flamengo. Entre esses discípulos surgiu o poeta que

172 Maurits Sabbe, 1873-1938.
Een Mei van Vroomheid (1903); *De Filosoof van 't Sashuis* (1907). etc.
L. Monteyne: *Maurits Sabbe en zijn Werk.* Antwerpen, 1934.

173 Lode Baekelmans, 1879-1965.
Tille (1912), etc.
L. Monteyne: *Lode Baekelmans, een inleiding tot zijn werk.* Antwerpen, 1924.

os seus companheiros consideravam como gênio: Albrecht Rodenbach[174], o primo daquele Georges Rodenbach, autor de *Bruges-la-Morte*. Mas nem sequer com este suporta Albrecht a comparação, por mais alta que seja a conta em que os flamengos o têm até hoje; as suas poesias são retóricas; e o fragmento dramático *Gudrun* é uma tentativa não amadurecida de um grande poema "germânico". Albrecht Rodenbach, que morreu com vinte e quatro anos, ficou mais como símbolo do que como realidade literária. O propagandista da sua arte era seu mestre Hugo Verriest, também professor do seminário de Roulers, onde instigou uma revolta dos seminaristas flamengos, fundando-se a associação nacionalista "Blauwvoet", de grande futuro político – mas não literário. Só muito mais tarde deu o nacionalismo flamengo um resultado literário, e este é de valor duvidoso: *Pallieter*, de Felix Timmermans[175], glorificação algo rebelaisiana do prazer da vida na antiga Flandres – obra famosa, traduzida para todas as línguas, porque agradava ao gosto pelo pitoresco e ao comodismo mental dos leitores. Timmermans criou um símbolo nacional, se bem que algo barato. Mas nem todos participaram dessa evolução. Também já havia fábricas e sindicatos em Gent e Antuérpia. O próprio Vermeylen tornara-se líder intelectual do socialismo flamengo.

Essa transição do esteticismo ao socialismo, revolucionário em sentido político e em sentido literário, operou-se de maneira análoga no ramo maior da literatura holandesa, isto é, na própria Holanda. Herman Gorter[176] foi, na revolução literária de 80, uma das figuras principais; e

174 Albrecht Rodenbach, 1856-1880.
Esrste Gedichten (1878); *Gudrun* (1882).
J. Oorda: *De dichter Rodenbach.* Antwerpen, 1909.
J. Vermeulen: *Albrecht Rodenbach.* Antwerpen, 1930.

175 Felix Timmermans, 1886-1947.
Pallieter (1916); *Het Kindeken Jezus in Vlaanderen* (1917); *De zeer schoone Uren van Juffrouw Symforosa* (1918), etc.
Th. Rutten: *Felix Timmermans.* Antwerpen, 1928.
E. van der Hallen: *Felix Timmermans.* Antwerpen, 1948.

176 Herman Gorter, 1864-1927.
Mei (1889); *Sensitivistische Versen* (1892); *Kritiek op de litteraire beweging van 80 in Holland* (1897); *School der Poëzie* (1897); *Pan* (1917); *in Memoriam* (1928).
Edição crítica de *Mei* por P. N. van Eyk, Amsterdam, 1940.

coube-lhe desempenhar o papel principal na solução da crise que incompatibilizara Kloos e Verwey. Em 1889, Gorter, precoce como os outros poetas holandeses dessa época, publicou o poema filosófico-narrativo *Mei* (*Maio*), a obra mais importante e mais permanente da nova literatura holandesa, a realização completa daquilo que Perk só prometera. *Mei* é um poema simbólico, à maneira dos poemas narrativos dos "Lake Poets" e de Shelley; o amor entre Mei e Balder alegoriza a união da beleza física e da beleza espiritual. A filosofia de Gorter, nesse poema, é neoplatônica; a forma é, como nos sonetos de Perk, a do classicismo romântico de Keats, ídolo dos poetas holandeses da época. Mas a linguagem poética é diferente: é musical em primeira linha, conforme o programa de Gorter de dar "música, sempre, e nunca bastante música":

"Drank van musiek altijd en nooit genoeg..."

Mei é um hino à Natureza como poucos existem na literatura universal, acabando em melancolia profunda.

Gorter é simbolista. A sua estética é a de Mallarmé. É o mais avançado dos holandeses de então; e avançou mais nos *Sensitivistische Verzen* (*Versos Sensitivos*), poesia experimental de puros efeitos musicais sem sentido lógico. Gorter não aderiu à secessão antiestecitista de Verwey e Van Eeden, mas só porque a sua conversão foi mais radical. Depois de um manifesto contra o movimento de 80 publicou a obra teórica *School der Poezie* (*Escola de Poesia*), crítica implacável da "futilidade" e "inutilidade" de toda "poesia burguesa"; e aderiu ao partido socialista. Chegou a condenar a própria poesia; parecia ter abandonado a literatura. Depois da sua morte encontrou-se, porém, nas gavetas, grande número de poesias inéditas, importantes. Mas já antes o próprio poeta publicara *Pan*, poema vigoroso em louvor da revolução social. Nos seus últimos anos, Gorter foi comunista.

W. Van Ravensteyn: *Herman Gorter, de dichter van Pan.* Rotterdam, 1928.

R. A. Hugenholz: *Gorters's Mei.* 2ª. ed. Amsterdam, 1929.

T. J. Langeveld Bakker: *Herman Gortes's dichterlijke ontwikkeling.* Groningen, 1934.

J. C. Brandt Cortius: *Herman Gorter.* Amsterdam, 1934.

Entre o marxista Gorter e o socialista cristão Van Eeden situa-se Henriette Roland-Holst[177], cuja poesia é menos "pura"; mas a poetisa foi a figura mais nobre do movimento inteiro. Estreou com *Sonnetten en Verzen in Terzinen* à maneira dos esteticistas; como os companheiros, admirava muito a Dante, embora visto através de Dante Gabriel Rossetti; mas avançando logo para uma interpretação menos anacrônica, reconheceu em Dante o grande profeta moral do seu tempo. Foi, paradoxalmente, o maior poeta do catolicismo medieval que a guiou até o socialismo marxista. Começou, então, a série dos poemas socialistas de Henriette Roland-Holst: *De moderne Prometheus* (*Prometeu Moderno*), *Aan de Gebrokenen* (*Aos Alquebrados*), *Gebed aan het Socialisme* (*Oração ao Socialismo*), *Mensch en Mensch* (*Homem e Homem*) – na literatura universal inteira não existe nada de parecido. Embora partidária do materialismo histórico, Henriette Roland-Holst deu à sua profissão de fé socialista sempre uma tonalidade humanitária; são significativos os nomes que escolheu para as suas biografias romanceadas: Thomas Morus, Rousseau, Garibaldi e Tolstoi. A poesia aproximou-se bastante do evangelho do amor de Van Eeden, celebrando o "Amor" em versos que lembram a "Vita Nuova".

A poesia socialista de Henriette Roland-Holst já se encontra além do simbolismo. Já não é arte "pura" nem quer sê-lo. A forma só tem importância secundária; o encanto reside na emoção sincera de uma grande personalidade. E Henriette Roland-Holst foi destemida. Em *Verzonken Grenzen* (*Fronteiras Abolidas*) saudou a revolução comunista. Depois, desiludida pela política russa, abandonou o comunismo; confessou receio de "não ver mais a paz luminosa":

"Wij zullen u niet zien, lichtende Vrede..."

Ficou idealista, crente, até o fim.

---

177 Henriette Roland-Holst, 1869-1952.
Sonnetten en Verzen in Terzinen (1895); *De nieuwe Geboort* (1903); *Opwaartsche Wegen* (1907); *De Opstandelingen* (1910); *De vrouw in het Woud* (1912); *Het Offer* (1917); *Verzonken Grenzen* (1918); *Tusschen twee werelden* (1923); *Kinderen* (1923); V*erworvenheden* (1927); etc.
B. Verhoeven: *De zielegang van Henriette Rolland-Holst.* Amsterdam, 1925.
J. P. van Praag: *Henriette Roland-Holst. Wezen en Werk.* Amsterdam, 1946.
R. Antonissen: *Herman Gorter en Henriette Roland-Holst.* Amsterdam, 1946.

A veneração geral da qual Henriette Roland-Holst foi cercada, é fenômeno surpreendente num país em que, havia poucos anos antes, Multatuli fora considerado libertino escandaloso. A tonalidade ética do socialismo holandês, mesmo entre os marxistas, é herança puritana. Mas a própria transformação do esteticismo em socialismo corresponde a um novo reconhecimento do papel da Inteligência no país; é o fim do ostracismo da arte. E isto, por sua vez, correspondia às transformações sociais da Holanda por volta de 1900: fora um país de grande comércio colonial algo antiquado, em estilo do século XVII; e foi transformado em grande potência imperialista, dominando o mercado do dinheiro nas Bolsas internacionais. Ao mesmo tempo, modificou-se a base agrária da economia metropolitana: assim como na Espanha, surgiu na Holanda a grande indústria, e surgiu o proletariado organizado. A prosperidade geral produziu o fenômeno ao qual Veblen chama "conspicuous consumption": a burguesia permitiu-se o luxo de tolerar a arte, mesmo uma arte tão suntuosa como a do simbolismo. Os próprios simbolistas venceram em si mesmos a melancolia decadentista e chegaram a uma atitude positiva, afirmativa, em face do mundo moderno.

Resta demonstrar a universalidade desses fenômenos. A literatura pré-simbolista baseava-se em duas classes: a burguesia liberal, satisfazendo-se com o epigonismo pós-romântico, e os pequenos-bugueses radicais, fazendo a propaganda do naturalismo. Na "fin du siècle", a burguesia tornar-se-á antiliberal e reacionária; e o lugar do radicalismo será ocupado pelo proletariado organizado. O capitalismo, transformando-se de capitalismo industrial em capitalismo financeiro, abandonou a doutrina do livre-câmbio, da liberdade dos mercados internacionais, abraçando o protecionismo. Primeiro na Alemanha, cuja rápida industrialização exigiu a proteção preliminar contra a concorrência inglesa, para avançar depois nos mercados coloniais e semicoloniais. Já em 1879, introduziu Bismark as tarifas para mercadorias manufaturadas; em 1881, a França acompanhou esse passo; e os direitos proibitivos da Lei Mac Kinley, de 1890, nos Estados Unidos, ultrapassaram todas as experiências européias. A Inglaterra, fortaleza ameaçada do livre-câmbio, seguiu hesitando, introduzindo em 1887 a obrigação de indicar a origem inglesa de seus produtos industriais. Mais tarde, Joe Chamberlain iniciará a campanha em favor do protecionismo e

da união aduaneira do Império Britânico. O processo acelerou-se, para as indústrias nacionais poderem sobreviver às grandes crises de superprodução, em 1882, 1890, 1900. O fim do liberalismo econômico nos mercados internacionais significava fatalmente a limitação do liberalismo econômico dentro das fronteiras nacionais. Os industriais renunciaram a uma parte da sua liberdade de movimento, reunindo-se – voluntária ou involuntariamente – em trustes, "sindicatos" e "cartéis", as mais das vezes dependendo do capital bancário. Talvez coubesse a prioridade à Standard Oil Company (1882); mas já em 1884 transformou-se também o Comité des Forges em sindicato da indústria siderúrgica francesa. Seguiram na Alemanha o Kali-Syndikat da indústria dos adubos artificiais, em 1888, o Rheinisch-Westfaelisches Kohlensyndikat, da mineração de carvão no Ruhr, em 1893, o Stahlwerksverband, da indústria siderúrgica, em 1904; e a fundação desta última entidade não é sem relação com o nascimento da United States Steel Corporation, em 1901. A indústria de eletricidade organiza-se desde logo em trustes assim – Siemens, A. E. G., General Eletric – e desempenha papel de pioneira na conquista de mercados novos, sobretudo na América Latina, onde começa grande luta dos imperialismos econômicos. Nota-se como essas datas da história econômica coincidem com as dadas decisivas da história do simbolismo. Mas essas mesmas datas têm mais outra significação. Industrialização quer dizer proletarização; a consciência de classe do proletariado começa a substituir o radicalismo da pequena burguesia. Em 1889 organiza-se a Segunda Internacional; e no dia 1º de maio de 1890 celebra-se pela primeira vez a festa internacional do trabalho. Em 1893, o Partido Social-Democrata sai das eleições como o maior partido político da Alemanha; em 1894, em Norwich, o congresso dos sindicatos ingleses, muito prudentes até então, pronuncia-se em favor do coletivismo; em 1895 funda-se em Paris a Confédération Générale du Travail, e em 1898 há lutas de barricada entre operários e a tropa nas ruas de Milão.

A situação é de guerra de classe entre o capital monopolista e o proletariado organizado. Quem parece excluído do futuro são os filhos da classe média, inclusive os intelectuais. Essa situação agrava-se em países "novos", recém-industrializados ou colonialmente explorados, onde os intelectuais são considerados "inúteis" – são os países "marginais", os novos centros da poesia simbolista.

O simbolismo é a literatura dessa classe sem fundamento econômico na sociedade, algo assim como os intelectuais de 1800 que criaram o romantismo; o que contribui para explicar o aspecto neo-romântico do simbolismo. O reflexo daquela situação à margem da sociedade e das atividades "úteis" é o conceito da arte intencionalmente "inútil", do "l'art pour l'art" – assim como a "torre de marfim" do parnasianismo. Mas a diferença é mais importante do que a analogia: os parnasianos também estavam excluídos da economia social, mas ainda ficavam com as comodidades da burguesia antiga. A vida retirada de Renan ou Tennyson é bastante confortável; ou, então, os parnasianos são funcionários graduados, diretores de museu ou biblioteca, diplomatas, pessoas com ordenados fixos e garantidos. O grande número de altos funcionários e diplomatas entre os poetas modernistas hispano-americanos explica bastante a feição parnasiana desse "modernismo", sobretudo em sua segunda fase. Mas, em geral, a época não oferece tantas facilidades aos literatos do movimento simbolista. Sentem-se como perdidos no mundo, sem segurança, alguns até são vagabundos, "poètes maudits", como Verlaine, que foi excluído do *Parnasse contemporain*. Só um poeta da época parnasiana estava em condição semelhante; podia servir e serviu realmente de modelo aos simbolistas: o boêmio Baudelaire. Neste, os simbolistas encontraram as suas próprias angústias, o individualismo, o gosto pelo fantástico, a confusão intencional entre a realidade e a irrealidade para fugir dos conflitos reais.

Contudo, a sociedade em geral enriqueceu cada vez mais. Ao "gilded age" nos Estados Unidos, correspondia a época dos móveis de *peluche* na Europa. A burguesia pode-se dar o luxo da "conspicuous consumption", da ostentação das riquezas; e a literatura ficou contaminada pelo gosto geral. Daí o esteticismo e o preciosismo da literatura simbolista, fazendo versos nos quais cada palavra é como uma pedra preciosa, e juntando esses versos para compor "sonatas" e "sinfonias". Mais uma vez, não é o esteticismo parnasiano; pois já está minado pelo sentimento de falta de segurança. Os simbolistas revelam o mesmo interesse dos parnasianos pelas curiosidades da história das religiões; mas mesmo assim, colecionando estatuetas de deuses antigos e orientais ou de santos medievais, não sabem resistir à idéia de que pode haver algo de verdade nisso, verdades místicas do mundo invisível. Os parnasianos passaram em revista os deuses de todos os

povos e séculos para se fortalecer na convicção da vaidade de todas as religiões; os simbolistas não souberam resistir à tentação de ajoelhar-se perante os altares mais exóticos. Os parnasianos eram ateus. Os simbolistas gostavam do ocultismo ou voltaram-se para a Igreja romana. Mas essa atitude religiosa difere muito da religiosidade mística dos russos e escandinavos. É antes uma fadiga intelectual, uma declaração de falência, uma reação contra o intelectualismo científico, culpado de ter construído o mundo demasiadamente racional da técnica industrial e da luta de classes. Não é uma reação de instintos religiosos primitivos contra os requintes do cepticismo das grandes cidades; mas antes um antiintelectualismo que também é tipicamente urbano, saudosista dos tempos primitivos, mais seguros.

O sentimento de "estar no fim" era tão forte que forneceu as palavras-chaves da época: "Décadence" e "Fin du Siècle". Daí o tom triste, até desesperado, da poesia simbolista; bem diferente, porém, do pessimismo niilista e revoltado da "poetry of despair", poesia de individualistas rebeldes contra o determinismo biológico e econômico. Os poetas simbolistas também eram individualistas, mas por assim dizer "malgré eux"; no íntimo não desejavam nada mais do que renunciar ao individualismo para serem reincorporados na sociedade. A reincorporação da classe literária que criara o simbolismo na sociedade era o caminho indicado para dominar o pessimismo decadentista. Podia ser antiindividualismo democrático, como na segunda fase da evolução de Verhaeren, ou podia ser individualismo extremado, pretendendo dominar a sociedade, como no caso de Nietzsche.

Na Alemanha, o contraste era sobremodo forte: de um lado, a prosperidade de uma industrialização rapidíssima, o luxo ostensivo da burguesia e a arrogância não menos ostensiva do regime militarista; por outro lado, o recolhimento involuntário dos intelectuais, excluídos da vida pública pelo meio-absolutismo prussiano. Já desde 1870 os intelectuais reagiram com pessimismo acentuado, retirando-se para a província e lendo Schopenhauer, assim como fez Raabe. Esse pessimismo não encontrou, porém, expressão própria. Até o advento do naturalismo, os "decadentistas" alemães, quer dizer, os pessimistas que se preocupavam com o futuro da civilização alemã ameaçada pelo materialismo do novo Império, serviram-se das expressões do realismo provinciano. E mesmo depois prevaleceram as influências escandinavas e russas. Orgulho patriótico, desdém pela suposta "decadência

biológica" da França e a aversão pequeno-burguesa contra a "imoralidade" de Paris impediram o contato. Maupassant era leitura que os pais proibiam às filhas; e os poetas simbolistas, dos quais só se tinha vaga notícia, eram considerados loucos. Um simbolismo de primeira hora, assim como surgiu na Áustria, muito mais afrancesada, era impossível na Alemanha.

Mas havia a seita wagneriana de Bayreuth. A forte influência que Wagner[178] exerceu no simbolismo francês basta para revelar os elementos pré-simbolistas na sua arte. E a pretensão de Wagner e dos wagnerianos de renovar pela arte a civilização alemã encontrou-se com a saudade dos "renascentistas" pela Renascença italiana, como modelo de uma civilização artística e completa. O representante mais sério desse "renascentismo", Burckhardt[179], é esteticista e decadentista no sentido mais nobre desses termos: a arte parecia-lhe o único resultado digno dos esforços humanos; considerava a civilização européia como agonizante, "fin du siècle" e fim de todos os séculos. Todas essas correntes reúnem-se em Nietzsche: como filólogo, grecista, apaixonado da Antiguidade, pertencia à civilização alemã de estilo antigo, de Weimar; caiu, depois, no pessimismo de Schopenhauer; como discípulo de Wagner, aprendeu o conceito estético da "cultura"; e como jovem professor da Universidade de Basiléia recebeu influência decisiva da parte do velho colega Burckhardt. Nietzsche criou o simbolismo alemão.

Nietzsche[180] escapa às definições. Como filósofo sem sistema, não lembra um Aristóteles ou um Kant; é da estirpe dos Platão e Pascal, um poeta-filósofo. A qualidade poética do seu pensamento pode servir para atenuar ou resolver as contradições intrínsecas de Nietzsche; seriam

---

178 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 35.

179 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 34.

180 Friedrich Nietzsche, 1844-1900.
Die Geburt der Tragoedie aus dem Geist der Musik (1872); *Unzeitgemaesse Betrachtungen* (1873/1874); *Menschliches, Allzumenschlisches* (1878/1879); *Morgenroete* (1881); *Die froehliche Wissenschaft* (1882); *Also sprach Zarathustra* (1883/1891); *Jenseits von Gut und Boese* (1886); *Zur Genealogie der Moral* (1887); *Der Fall Wagner* (1888); *Der Wille Zur Match* (1889); *Antichrist* (1889); *Goetzendaemmerung* (1889); *Ecce Homo* (1900).
Edição crítica do Nietzsche-Archiv, 20 vols. Leipzig, 1933/1954.
G. Simmel: *Schopenhauer und Nietzsche.* Leipzig, 1907.
C. A. Bernoulli: *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche,* 2 vols. Jene, 1908.

expressões menos lógicas que emocionais e, portanto, menos responsáveis. Mas não se pode afirmar isso sem diminuir ou até negar a importância filosófica de Nietzsche, além de atribuir à poesia um papel de mera efusão emocional. Será mais conveniente considerar Nietzsche como poeta-filló-sofo num outro sentido, como pertencendo à fase humanista da civilização alemã, da época quando Hegel e Hölderlin estudavam juntos no *Stift* de Tuebingen, quando Platão era lido como poeta e como filósofo ao mesmo tempo.

Nietzsche saiu de uma daquelas escolas humanistas do tipo que acabará depois de 1870. Tornou-se filólogo, grecista. O poeta preferido do seus anos de estudante era Hölderlin, então considerado romântico, "adolescente infeliz", enquanto o jovem Nietzsche já parece ter descoberto ou adivinhado em Hölderlin o poeta greco-alemão. Em compensação, já não encontrou filosofia hegeliana nas Universidades alemãs; o positivismo nas ciências naturais e históricas já liquidara isso. Deste modo, Nietzsche tornou-se discípulo do anti-Hegel Schopenhauer; perdeu o senso histórico (que talvez nunca viesse a possuir); e mergulhou no pessimismo.

Como pessimista schopenhaueriano criticou asperamente, nas *Unzeitgemaesse Betrachtungen* (*Considerações Inatuais*), a decadência da civilização alemã do novo *Reich*. Encontrou apoio na música do seu amigo Wagner, da qual esperava, como os sectários de Bayreuth, uma nova cultura artística, comparável à civilização grega. Eis o tema da *Geburt der Tragoedie aus dem Geiste der Musik* (*Nascimento da Tragédia do Espírito da Música*), o livro que revoltou a filologia pela revelação do sentimento trágico na vida

---

E. Foerster-Nietzsche: *Das Leben Friedrich Nietzsches*. 3 vols. Leipzig, 1912.
Cf. Andler: *Nietzsche.* 5 vols. Paris, 1920/1931.
F. Muckle: *Friedrich Nietzsche und der Zusammenbruch der Kultur.* Muenchen, 1921.
R. Richter: *Friedrich Nietzsche, sein Leben und sein Werk.* 2ª. ed. Leipzig, 1922.
L. Klages: *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches.* Leipzig, 1926.
E. Bertram: *Nietzsche.* 9ª. ed. Berlin, 1929.
J. Klein: *Die Dichtung Nietzsches.* Muenchen, 1936.
K. Jaspers: *Nietzsche.* Berlin, 1936.
A. v. Martin: *Nietzsche und Burckhardt.* Basel, 1941.
H. A. Reyburn: *Nietzsche. The Story of a Human Philosopher.* London, 1948.
W. A. Kaufmann: *Nietzsche.* New Jersey, 1950.

dos gregos; o jovem professor da Universidade de Basiléia já sofrera, então, a influência de Burckhardt. Sobreveio uma doença crônica que lhe impôs vacâncias prolongadas; e em vacâncias permanentes passou o resto da vida, quase sempre na Itália ou na Suíça. Do ressentimento do doente contra a sua própria fraqueza vital, junto com o "renascentismo" de Burckhardt, nasceu o conceito do "Sul", da alegria pagã de viver, da "Gaya Sciencia", em oposição ao pessimismo teutônico de Wagner. Em *Menschliches, Allzumenschliches* (*Coisas Humanas, Infra-humanas*), essa oposição usa as armas subversivas da *Aufkläerung* ou *Enlightenment* do século XVIII; é um livro muito afrancesado, anticristão, radical. Em *Morgenroete* (*Aurora*) e *Froehliche Wissenschaft* (*O Gaio Saber*) já prevalece o misticismo do futuro – "Há muitas auroras que ainda não se levantaram"; e em *Also sprach Zarathustra* (*Assim Falou Zaratustra*), um profeta, cheio de entusiasmo dionisíaco, proclama a morte do Deus cristão e do seu moralismo ascético, anunciando o reino do Super-homem imoralista. Nos seus últimos livros Nietzsche não fez nada senão desenvolver, formular em aforismos e epigramas cada vez mais densos, mais mordazes, aquela doutrina, chegando até à megalomania de se opor, como Dionysos, ao Crucifixo; e caiu, de repente, na noite da loucura.

Nietzsche é um dos maiores aforistas da literatura universal. Não foi só a doença que lhe impôs essa maneira de se exprimir em fragmentos, assim como ao doente Pascal. Foi o único modo possível de condensar em fórmulas aparentemente lógicas as emoções contraditórias de um poeta. Nietzsche está cheio de contradições. É possível documentar qualquer opinião com citações de Nietzsche; e sempre a opinião contrária também. Nietzsche é um dos espíritos mais radicais de todos os tempos, o cume do pensamento radical do século XVIII, violentamente anticristão; ao mesmo tempo, seu pensamento é capaz de preparar novas formas inéditas de tirania espiritual. Nada há de mais contraditório do que a sua metafísica do otimismo, da "Volta Eterna" ("Ewige Wiederkunft"), caricatura da metafísica schopenhaueriana. Em compensação, a psicologia moderna deve a Nietzsche algumas conquistas das mais importantes, em primeira linha quanto ao fenômeno do ressentimento como motivo das reações morais e pseudomorais. No ressentimento reconheceu Nietzsche a raiz do moralismo e da moral cristã – por isso, o doente Pascal parecia-lhe o maior dos

espíritos cristãos e a maior vítima do cristianismo. No cristianismo diagnosticou Nietzsche o grande inimigo da vitalidade, só comparável ao moralismo racionalista de Sócrates, que estragou a civilização grega. O "Sul" de Nietzsche é, portanto, a Grécia imoralista e trágica – pensamento de um filólogo herético. Eis o "gaio saber" que ele trouxe do Sul para o país do pessimismo de Schopenhauer, do militarismo prussiano e da música de Wagner, que então já estava convertido ao "cristianismo" budista-niilista de *Parsifal*. Em Nietzsche renovou-se o conflito irresolúvel entre o elemento pagão e o elemento cristão dentro da "síntese greco-alemã". O mesmo conflito que rebentara em Hölderlin. Nietzsche, descendente de gerações de pastores luteranos, adoeceu, ou acreditava ter adoecido, em conseqüência da supressão dos seus instintos pelo moralismo cristão; vingou-se, denunciando os ressentimentos dos moralistas. No domínio do cristianismo sobre as consciências viu a maior ameaça à civilização ocidental, o perigo mortal: a perda da vitalidade. Neste sentido, denunciou com eloqüência apocalíptica o "niilismo europeu", o fim da Europa.

Mas Nietzsche já não era pessimista; ao contrário, otimista forçado. O autor de *Menschliches, Allzumenschliches* (*Coisas Humanas, Infra-humanas*) confiava no radicalismo à maneira do século XVIII para quebrar o domínio dos poderes antivitais e inaugurar a era da nova Renascença, assim como Burckhardt descrevera a Renacença italiana, bela e imoral. Assim, realizar-se-ia a renovação da civilização alemã que Wagner exigira – mas já não cristã e germânica, e sim livre e européia. À estreiteza da vida alemã de então opôs Nietzsche os amplos horizontes do "Sul" e o livre-pensamento francês. O filólogo alemão criou o ideal do "bom europeu". Esse ideal será, depois, "realizado" por uma pequena e selecionada elite de gente rica, culta e ociosa, vivendo e "filosofando" nos hotéis de luxo da Suíça, Itália e da Riviera francesa, nos mesmos lugares de preferência de Nietzsche, em férias involuntárias e permanentes. Essa "elite" não estava equivocada: interpretava bem o seu filósofo. Está certa a observação de Bernoulli de que a vida do "bom europeu" nietzschiano se baseia numa "premissa econômica". E Nietzsche era, como aquela elite, esteticista. Era da estirpe dos Burckhardt e Pater, embora sem o forte senso moral do primeiro e sem as reticências inglesas do outro; a arte significava-lhe o último valor permanente num mundo decadente de niilismo. Mas ali se revelou o

romantismo inato em Nietzsche, o seu "misticismo dionisíaco", quase hölderliniano mas sem a humildade cristã do poeta. Não suportou o conceito monástico do esteticismo de Burckhardt e Pater nas suas celas de Basiléia e Oxford. Levou o esteticismo até à idolatria da arte; e a "premissa econômica" do esteticismo foi exagerada até surgir o conceito violentamente antidemocrático do dono da vida, isento dos preconceitos do Bem e Mal: o "Super-Homem".

O "Super-Homem" é a receita de Nietzsche para superar o niilismo. Mas não se pode negar: o "super-homem" é, ele mesmo, uma expressão desse niilismo. A vitória do super-homem nietzschiano não salvaria a civilização européia, mas acabaria com os últimos restos dela. O primeiro que reconheceu isso, antes mesmo de Nietzsche ter sido descoberto e reconhecido pela *intelligentzia* européia, foi Burckhardt; por isso, o velho sábio resistiu ao radicalismo de Nietzsche, recusando com frieza as repetidas declarações de amizade desse seu perigoso discípulo. Mas Burckhardt, alheio ao hegelianismo, como todos os pensadores da sua época, não compreendeu as raízes históricas do pensamento nietzschiano. O poeta-filósofo foi o último romântico alemão, herdeiro de uma disciplina de espírito que o romantismo criara: a análise e crítica da moderna civilização européia (*Kulturkritk*). Em Nietzsche, essa crítica lançou-se contra os últimos resíduos da síntese greco-cristã-alemã que Hegel encarnara. Continuou o "processo" do hegelianismo que os "jovens hegelianos" iniciaram, opondo à filosofia do Espírito um novo realismo, seja cristão como o de Kierkegaard, seja materialista como o de Marx. Assim como esses dois, é Nietzsche um existencialista *avant la lettre*. Em Nietzsche encontrarão um arsenal de argumentos os existencialistas à maneira de Heidegger e Sartre e os neomarxistas à maneira de Lukács, Groethuysen e Walter Benjamin; a psicologia dos ressentimentos, de Scheler; e o socialismo cristão, de Tillich. O mundo moderno não parece ter aceito nenhuma das idéias fundamentais de Nietzsche. Mas sua influência está presente em toda a parte.

A ambivalência do pensamento nietzschiano criou e continua criando inúmeros equívocos. Em aforismos de Nietzsche baseiam-se radicais anti-religiosos e anticristãos, anti-semitas, psicanalistas e nudistas, dândis aristocráticos, militaristas prussianos e fascistas. Mas talvez nin-

guém com mais razão do que os poetas simbolistas franceses, que eram dos primeiros que o descobriram, dedicando-lhe logo um culto apaixonado. Os aforismos de Nietzsche são versos de poemas em prosa; e é difícil basear normas de conduta em versos. O poeta-filósofo Nietzsche é, em primeira linha, um grande poeta. Por isso, a mais "poética" das suas obras é a mais famosa: *Also Sprach Zarathustra* (*Assim Falou Zaratustra*). É obra duma eloqüência extraordinária, os primeiros leitores acreditavam ouvir discursos apocalípticos de profetas hebraicos, fragmentos misteriosos de filósofos pré-socráticos, parábolas profundas de sabedoria oriental. Hoje, essa eloqüência já não é de todo ao nosso gosto. *Also Sprach Zarathustra* tem os defeitos da poesia suntuosa da época da prosperidade. Nietzsche é poeta maior nos aforismos de *Morgenroete* (*Aurora*) e *Froehliche Wissenschaft* (*Gaio Saber*), dos quais cada um é um poema em prosa. E, enfim, Nietzsche é grande poeta no próprio sentido da palavra. Os seus versos estão fora de toda a tradição poética alemã. O único precursor é Hölderlin, o grande hinógrafo. Retomando a língua poética de Hölderlin, caso isolado na literatura alemã, Nietzsche criou o simbolismo alemão: o simbolismo da paisagem de Sils-Maria onde teve a visão de Zaratustra; o símbolo dionisíaco de *An den Mistral*; o símbolo da "noite parda" em *Venedig* (*Veneza*), com a música simbolista das "luzes áureas que se desvaneceram, ébrias, no crepúsculo" da laguna:

"Goldene Lichter, Musik,
Trunken schwamms in die Daemmerung hinaus."

Nietzsche realizou milagres de transfiguração de emoções românticas, como *Vereinsamt* (*Solidão*). E no *Trunkenes Lied* (*Canção Ébria*) de Zaratustra criou o primeiro grande poema do simbolismo alemão:

"O Mensch, gib' acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?..."

A apóstrofe à "meia-noite profunda" é propriamente noturna, lembra os símbolos românticos da morte; mas o desfecho desse poema já supera a tentação da noite fúnebre, proclamando novo otimismo transcendental – "Mas toda alegria deseja eternidade; profunda, profunda eternidade":

"Doch alle Lust will Ewigkeit,
Wil tiefe, tiefe Ewigkeit."

Nietzsche exerceu influência enorme sobre a literatura alemã e a literatura européia. Na literatura alemã[181], a influência de Nietzsche é sobretudo de ordem estilística. Ninguém, com exceção de Lutero e Goethe, fez tanto para renovar a língua alemã; Nietzsche deu-lhe novos ritmos, nova música, nova consciência artística, até um novo vocabulário, que venceu de tal modo que é fácil distinguir poetas e escritores pré-nietzschianos e pós-nietzschianos. Mas teve repercussão muito menor o otimismo filosófico de Nietzsche; o uso das suas frases pelos imperialistas e racistas alemães é fenômeno de superfície. A "Intelligentzia" alemã do começo do século XX, embora exprimindo-se na linguagem de Nietzsche, preferiu a atitude, também esteticista, de resignação de gente cultivada em face de bárbaros poderosos, atitude explicável na Alemanha do Kaiser Guilherme II. O estilo nietzschiano era capaz de coexistir com o pessimismo irremediável como o de Spitteler[182]. Quando este poeta suíço, já muito velho, se tornou de repente conhecido, recebendo em 1919, o prêmio Nobel, discutiu-se muito a questão da prioridade cronológica da sua epopéia em prosa, *Prometheus und Epimetheus*, em relação a *Also sprach Zarathustra*. A semelhança estilística entre as duas obras, escritas em prosa ritmada, é, porém, mera aparência. A verdadeira analogia está na vontade dos dois de "fundir novas tábuas", erigir o altar de novos deuses. Mas não era o mesmo deus que inspirara a Nietzsche e a Spitteler. Este, pobre professor de aldeia, autodidata de saber enciclopédico e algo confuso, estava desde seus dias de adolescente possuí-

181 H. Landsberg: *Nietzsche und die deutsche Literatur.* Leipzig, 1902.
I. Beithan: *Nietzsche als Umwerter der deutschen Literatur.* Heidelberg, 1933.

182 Carl Spitteler, 1846-1924.
Prometheus und Epimetheus (1881); *Balladen* (1896); *Conrad, der Leutnant* (1898); *Olympischer Fruehling* (1900/1906); *Imago* (1906); *Meine Beziehungen zu Nietzsche* (1908); *Prometheus, der Dulder* (1924).
R. Meszlény: *Carl Spitteler und das neudeutsche Epos.* Halle, 1918.
R. Gottschalk: *Carl Spitteler.* Zuerich, 1928.
R. Faesi: *Spitteler Werk.* Zuerich, 1933.
J. Fraenkel: S*pittelers Huldigungen und Begegnungen.* St. Gallen, 1955.

do da idéia de escrever uma epopéia. Inúmeros esboços foram elaborados, porque o poeta – talvez um caso único na literatura universal – não era capaz de escrever um único verso, nem sequer com a ajuda do dicionário de rimas. Esse intelectual suíço pertencia radicalmente à época da prosa. Foi um expediente de emergência a resolução de escrever *Prometheus und Emimetheus* em prosa ritmada. Mas então saiu uma obra do mais poderoso simbolismo, simbolismo *avant la lettre*; ninguém a compreendeu, e o poeta enterrou os seus grandes projetos. Durante decênios escreveu só poesia reflexiva e pequenos romances, dos quais um, *Imago*, antecipando certos resultados da psicanálise, devia depois fornecer o título à revista do professor Sigmund Freud. Enfim, saiu a epopéia *Olympischer Fruehling* (*Primavera Olímpica*), em versos desta vez; a maior obra do simbolismo alemão. É, mais uma vez, um caso isolado na literatura: a única obra moderna que, sem imitação alguma, se parece com as grandes epopéias da Antiguidade. O assunto é o fim de uma era e de uma geração de deuses; uma nova geração entra, subindo ao Olimpo. Os nomes são os gregos; há muita alegoria; e tudo parece "vieux jeu". Primeiro, são os inúmeros episódios líricos que atraem o leitor; depois se nota que os nomes gregos servem para representar idéias muito modernas e que os lugares alegóricos nos quais se passa a ação são paisagens suíças e européias, muito conhecidas nossas. O próprio verso de Spitteler parece antigo; é a linguagem de um intelectual do século XX, que não esqueceu as suas origens robustas de camponês suíço. Algo do esplendor do mundo antes de 1914 ilumina esse panorama cósmico; mas no fundo lírico daqueles episódios grita ao Céu a dor de todas as criaturas maltratadas. Atrás da pompa luminosa dos deuses aparece a sombra da Violência e da Injustiça, inerente a todo poder; e afinal essa Primavera Olímpica já anuncia um Outono cósmico: esta nova geração de deuses também terá de morrer; e acabará, mais uma vez, uma era. Spitteler criou um mito moderno; mas esse mito não é otimista. Spitteler não está, como Nietzsche, além de Schopenhauer. Antes se encontra entre Schopenhauer e Nietzsche; nasceu cedo demais para ser reconhecido em tempo. Em compensação, o seu estilo simbolista já era anacrônico quando deram ao velho, em 1919, o prêmio Nobel, agradecendo-lhe a corajosa atitude antialemã durante a Primeira Guerra Mundial; em face daquele desastre apocalíptico que nos tempos do esplendor só ele previra.

A incapacidade paradoxal do jovem Spitteler de escrever versos foi sintoma da incapacidade da literatura alemã de criar pelas suas próprias forças uma poesia simbolista. O estilo de Nietzsche não teria sido geralmente aceito e adotado pela literatura alemã de 1900, se outras influências não lhe tivessem preparado o caminho. Quando Nietzsche, em 1889, enlouqueceu, sendo internado no manicômio para nunca mais recuperar a consciência, o seu nome era quase desconhecido. Quando morreu, em 1900, a sua glória de poeta – mais do que a de filósofo – principiou a eclipsar todos os outros nomes. Durante esse decênio, o processo da europeização da literatura alemã, iniciado por Brandes e os naturalistas, tinha feito grande progresso. Mas já não se adoravam Flaubert, Zola, Tolstoi, Dostoievski, Ibsen. Nos cafés da vanguarda de Berlim, discutiam-se Huysmans, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck. O simbolismo de Viena não exerceu influência decisiva – o que explica a situação solitária de Rilke, cujo ponto de partida estava em Viena. Contudo, pelo menos Hofmannsthal foi muito admirado pelos "décadents" da Alemanha de 1900; e as fontes francesas do simbolismo austríaco juntaram-se às influências francesas diretas, bastante fortes para modificar por completo a poesia lírica alemã[183]: perdeu-se a tradição do *lied* popular, cujo último grande representante, Liliencron, ainda estava vivo. Conceitos parnasianos e esteticistas, a música requintada, debussyana, do simbolismo parisiense, a melancolia dos belgas, uma nova técnica de assonância e aliterações, alusões sinestéticas, vocabulário precioso – tudo isso apareceu nas excelentes traduções da época: Verlaine, traduzido por Dehmel; Baudelaire e Mallarmé, traduzidos por George; Maeterlinck traduzido por Oppeln-Bronikowski. Mas as melhores traduções não podiam dar o que deu Nietzsche: um exemplo na própria língua. Com uma homenagem a Nietzsche, então preso no manicômio, abriu em 1895 o primeiro número da revista *Pan*; e na ocasião da morte do poeta-filósofo, em 1900, reuniram-se vários poetas para uma homenagem coletiva na nova revista *Die Insel*: os dois órgãos do simbolismo alemão.

Os colaboradores principais dessas revistas, Hartleben e Bierbaum, não eram propriamente simbolistas. Otto Erich Hartleben era da geração precedente, contista espirituoso à maneira de Maupassant; a cul-

183 E. L. Duthie: *L'Influence du symbolisme dans le renouveau poetique de Allemagne.* Paris, 1933.

tura aristocrática dos seus versos (*Gedichte*, 1905) referia-se a modelos remotos, Goethe e Platen. Otto Julius Bierbaum, escritor hábil e frívolo, obteve com os versos melodiosos e ligeiros do volume *Irrgarten der Liebe* (*Labirinto do Amor*) o maior sucesso de livraria que já teve um novo volume de poesias em língua alemã. Eram os aproveitadores da moda. Não se pode dizer que estivesse "ao lado" deles Max Dauthendey[184], embora colaborando nas mesmas revistas: poeta solitário, usando métrica muito pessoal, perturbando os leitores com acordes audaciosos de sons e cores, um autêntico pioneiro. Solitário também foi o mais "moderno" dos simbolistas alemães. Mombert[185], cujas poesias são transcrições de sonhos realmente sonhados, em linguagem fantástica; dão a impressão do "déjá vu" em experiências da infância ou em existências anteriores. Outras vezes, Mombert parece ter a pretensão de revelar profundos mistérios filosóficos, sem chegar além de expressões balbuciantes. O pensador entre os simbolistas alemães é Wilhelm Von Scholz[186], poeta reflexivo, aparentemente frio, porque sabe bem esconder a emoção de noites de insônia, passadas em angústia. A forma de Scholz é mais disciplinada, mais "clássica" do que a dos outros; abandonou, depois, a poesia lírica em favor da tentativa de criar um teatro clássico, no que não obteve sucesso. A poesia filosófica torna-se quase obsessão de Christian Morgenstern[187], nato para fazer pequenos *lieds*

---

184 Max Dauthendey, 1867-1918.
Ultraviolett (1893): *Reflexe* (1899); *Die gefluegelte Erde* (1908), etc.
H. G. Wendt: *Max Dauthendey, Poet and Philosopher.* New York, 1936.
W. Kraemer: *Max Dauthendey. Mensch und Werk*. Dusseldorf, 1937.

185 Alfred Mombert, 1872-1942.
Der Gluehende (1896); *Schöpfung* (1897); *Der Denker* (1901); *Die Bluete des Chaos* (1905); *Aeon* (1907/1911).
F. K. Benndorf: *Alfred Mombert. Geist und Werk.* Dresden, 1932.
E. A. Gutzman: *Das dichterische Werk Alfred Momberts.* New York, 1946.

186 Wilhelm von Scholz, 1874-1971.
Der Spiegel (1902).
H. M. Elster: "Wilhelm von Scholz, sein Leben und sein Schaffen". (In: *Preussische Jahrbuecher,* CCXXVIII, 1932.)

187 Christian Morgenstern, 1871-1914.
Galgenlieder (1905); *Einkehr* (1910); *Wir fanden einen Pfad* (1914); etc.
F. Geraths: *Christian Morgenstern, sein Leben und sein Werk.* Muenchen, 1926.
M. Bauer: *Christian Morgenstern's Leben und Werk.* Muenchen, 1954.

bonitos, em estilo de Liliencron. Tinha grande e merecido sucesso com os *Galgenlieder*, espirituosas poesias humorísticas e satíricas, em cujos chistes se esconde uma filosofia melancólica da vida moderna. Mas acreditava ter "encontrado um caminho" ("Wir fander einen Pfad") aderindo ao ocultismo antroposófico de Rudolf Steiner. Havia em Morgenstern um sincero desejo religioso de superar o individualismo egoísta para chegar a uma nova comunidade dos espíritos.

Stefan George[188] percorreu caminho semelhante, até se tornar fundador de uma ordem ou seita estético-religiosa. O jovem poeta renano esteve em Paris, onde conheceu Mallarmé e o então adolescente Valéry. O salão da Rue de Rome confundiu-se-lhe com visões de ordens medievais, com o castelo do Gral, no *Parsifal*, de Wagner. Leituras de Nietzsche fortaleceram a idéia de preparar os caminhos de uma nova civilização alemã por meio da mais intensa cultura estética num círculo de eleitos. Em 1892, fundou George a revista *Blaetter fuer die Kunst*; os austríacos Hofmannsthal e Andrian colaboraram só em alguns cadernos; Dauthendey também saiu logo. Os fiéis, Karl Wolfskehl, Ludwig Klages, Richard Perls, Oscar Schmitz, eram meros auxiliares do mestre, constituindo o "Georg-Kreis", o "Círculo de George". A revista propôs-se operar a renovação integral da civilização alemã – continuando a obra de Wagner e Nietzsche – por meio de uma atitude extremamente aristocrática, para combater o materialismo vulgar da época. Ao naturalismo reinante opuseram a arte da "torre de marfim" de Mallarmé. Individualismo nietzschiano, sim, mas só para os grandes indivíduos, em torno dos quais os outros teriam que construir comunidades quase religiosas como as ordens de cavalaria. A atitude hierática do mestre refletiu-se no aspecto exterior dos *Blaetter fur die Kunst*, distinguindo-se de todas as outras revistas alemãs por uma ortografia diferente e sobretudo pela circulação limitada: circulava só entre os colaboradores e mais uns poucos amigos simpatizantes.

As primeiras poesias de George – *Hymnem*, *Pilgerfahrten*, *Algabal* (*Hinos*, *Peregrinações*, *Algabal*) – reúnem um preciosismo insuportável de palavras raras e rimas ricas com um decadentismo mórbido, visivelmen-

188 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 206.

te imaginário e intencional. O preciosismo de George chega ao auge no título do seu segundo volume, publicado assim como o primeiro só para os amigos: *Die Buecher der Hirten und Preisgedichte*, *der Sagen und Saenge und der haengenden Gaerten* (*Os Livros dos Pastores e dos Poemas Premiados*, *das Lendas e Canções e dos Jardins Suspensos*). As poesias são melhores do que o título: poesia descritiva de alta categoria, cheia de imagens e músicas sugestivas. No volume *Das Jahr der Seele* (*O Ano da Alma*) alcança George o primeiro ponto alto do seu lirismo. A mistura confusa de estilos é substituída por um classicismo algo barroco, vaso de emoções melancólicas – emoções, enfim, ainda decadentistas, mas em forma disciplinada. É admirável a construção rigorosamente arquitetônica de poemas paisagísticos como esta descrição solene de um passeio num parque outonal:

> "Wir schreiten auf und ab im reichen flitter
> des buchenganges beinah bis zum tore…"

A poesia alemã não possui obra formalmente mais perfeita do que esse *Jahr der Seele*, embora fria e sempre artificial. Preciosismo e decadentismo reúnem-se, mais uma vez, em *Der Tepphich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod* (*O Tapete da Vida e as Canções do Sonho e da Morte*); mas é como uma despedida emocionada, em versos esplêndidos, culminando num verso sinfônico: "esplendor e glória, ebriedade e tortura, sonho e morte" –

> "... glanz und ruhm, rausch und qual, traum und tod."

Em 1897 resolveu George reeditar os seus livros e um volume antológico das poesias publicadas nos *Blaetter fuer die Kunst*, colocando-os à venda nas livrarias. O poeta iniciou o novo ciclo, de poesia "pública", com atitude diferente e em estilo diferente.

A influência de Nietzsche foi forte na Europa inteira. Repetiram-se os equívocos dos alemães. Aos espanhóis da geração de 98, que conheceram o filósofo através das traduções do suíço Paul Smith, Nietzsche afigurava-se libertador das adormecidas energias nacionais; ao mesmo tempo, Bernard Shaw, então ainda wagneriano, interpretava o filósofo no sentido de Bayreuth; enquanto George Brandes, o primeiro profeta de Nietzsche na Europa, o reclamava para o radicalismo político e anticlerical.

O centro do nietzschinianismo europeu foi a França[189], onde sua influência percorreu várias fases. Por volta de 1895, os simbolistas franceses ainda o consideraram como grande esteta, confundindo-o com a música de Wagner e a poesia pré-rafaelita; este Nietzsche também é o de D'Annunzio, no romance *Fuoco*. Por volta de 1910, o filósofo inspira o nacionalismo "heróico" dos D'Annunzios e Barrès. Entre a primeira e a segunda fase situa-se o Nietzsche das *Nourritures terrestres*, do então jovem André Gide; não é propriamente o profeta dionisíaco, antes o Nietzsche que reabilitou a vida orgânica dos instintos, o grande otimista. A influência internacional de Nietzsche por volta de 1900 não foi a do poeta, como na Alemanha; isso se perde nas traduções. Foi uma influência tão forte, porque se encontrou com o *trend* da época: a necessidade imperiosa de superar a decadência. A nova geração será otimista. Entre os "décadents", quase só um único conseguiu salvar-se: Verhaeren.

A vida poética de Verhaeren[190] é um grande drama: começa como numa planície deserta, noturna, um homem solitário lutando contra fantasmas terríveis que pretendem devorá-lo; e no fim do horizonte a luz vermelha

---

189 G. Bianquis: *Nietzsche en France. L'Influence de Nietzsche sur la pensée française.* Paris, 1929.

190 Émile Verhaeren, 1855-1916.
Les Flamandes (1883); *Les Moines* (1886); *Les Soirs* (1887); *Les Débâcles* (1888); *Les Flambeaux noirs* (1890); *Au bord de la route* (1891); *Les apparus dans mes chemins* (1891); *Les campagnes hallucinées* (1893); *Les villages illusoires* (1894); *Les villes tentaculaires* (1895); *Les heures claires* (1896); *Les forces tumultueuses* (1902); *Toute la Flandre* (1905/1911); *La multiple splendeur* (1906); *Les rythmes souverains* (1910); *Les blés mouvants* (1912).
Stef. Zweig: *Émile Verhaeren, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1910.
G. Ramaekers: *Émile Verhaeren.* 2 vols. Bruxelles, 1910.
A. Mockel: *Un poéte de l'energie, Émile Verhaeren.* Paris, 1918.
R. Golstein: *Émile Verhaeren, la vie et l'oeuvre.* Paris, 1924.
Ch. Baudoin: *Le symbole chez Verhaeren.* Paris, 1924.
E. Estève: *Un grand poète de la vie moderne, Émile Verhaeren.* Paris, 1928.
J. de Smet: *Émile Verhaeren.* 2 vols. Basel, 1909/1920.
P. Mansell-Jones: *Émile Verhaeren a Study in the Development of his Art and Ideas.* London, 1926 (2ª. ed., 1957).
A. Fontaine: *Verhaeren et son oeuvre.* Paris, 1929.

das fábricas e chaminés ilumina as velhas cidades agonizantes da "Flandres pobre". Em *Les Flamandes*, Verhaeren ainda fora discípulo de Camille Lemonnier, partidário otimista de "La Jeune Belgique", pintando as orgias populares das quermesses. Em *Les Moines*, já é um rodenbachiano, cantando conventos e canais mortos. Não era afetação, pose de "décadent" parisiense. *Les Débâcles*, *Les Flambeaux noirs* – esses títulos não mentem. A agonia dos campos empobrecidos de Flandres em *Les campagnes hallucinées* e *Les villages illusoires* encarna-se nos olhos do poeta em espectros de mendigos, faz-se ouvir em sinistras canções de loucos. Verhaeren passou por uma grave crise mental, parecida com a de Strindberg. O misticismo flamengo transforma-se em satanismo baudelairiano ("Soi ton bourreau toi-même!"); fitando as águas sujas de um canal noturno, o poeta acredita ver seu próprio cadáver nadando para o fundo, e então, soltou o verso do último desespero:

> "Je suis immensément perdu!"

Com o realismo próprio da sua raça, Verhaeren resistiu à tentação de transformar aquelas visões apocalípticas em realidades metafísicas de um misticismo noturno; identificou-as como exteriorizações de um terrível fenômeno social: a grande cidade que devora os campos e as aldeias. *Les villes tentaculaires* é um dos maiores livros de poesia moderna. Ou antes, é o primeiro livro de uma poesia radicalmente moderna. Nada perderam em atualidade, depois de mais de oitenta anos, poesias como *Les Usines* – as janelas das fábricas

> "se regardant de leurs yeux noirs et symétriques...";

suor, volúpia e sujeira das *foules*, olhando mulheres nuas no palco, em *Le Spectacle*, enquanto, lá fora, à luz indecisa das lanternas,

> "... les filles qui attendent.";

o cântico do ouro en *La Bourse*; o "*grand soir*" de *La Révolte* –

> "La rue en rouge, au fond des soirs."

Aí está – o paradoxo da expressão justifica-se – a poesia mais robusta que nasceu no seio do decadentismo europeu. E essa força de Verhaeren ven-

cerá a decadência. O próximo livro vem a chamar-se *Les heures claires*. E depois vêm os volumes com os títulos significativos *Les forces tumultueuses*, *La multiple splendeur*, *Les rhythmes souverains*. A cidade, que lhe aparecera como monstro apocalíptico, é agora a suprema conquista do gênio inventivo da humanidade:

> "Tours les chemins sont vers la ville."

Os horizontes, outrora iluminados pelo fogo da consumação dos séculos, agora –

> "Le monde est trépidant de trains et de navires."

O introvertido Verhaeren extroverteu-se completamente. Nos seus versos revela-se todo o orgulho do europeu antes de 1914,

> "L'homme qui juge, pense et veut...";

e o poeta que se julgara "immensément perdu", entoa a canção da vitória da espécie:

> "Je suis le fils de cette race
> Tenace
> Qui veut, après avoir voulu
> Encore, encore et encore plus."

Após a experiência de 1914, à qual o belga Verhaeren sucumbiu, e depois de mais algumas experiências posteriores, é difícil sentir com esse otimismo dionisíaco. Acontece que Verhaeren, talvez o mais famoso entre os poetas europeus de 1910, está hoje quase esquecido; o seu nome não é lembrado nas discussões sobre os fins e os meios da poesia moderna. Agora, percebemos que a sua forma não era tão "moderna" como a teoria simbolista exigira. Evidentemente, Verhaeren não obedecera ao conselho de Verlaine de matar a retórica: é eloqüente como Hugo, e mais do que este. Às vezes o seu entusiasmo, cheio de palavras sonoras, é superficial. A sua aceitação integral dos fenômenos da vida moderna torna-se suspeita; prejudicou-lhe a fama póstuma o entusiasmo de um estadista grande-burguês como Raymond Poincaré por "ce grand poète de la vie moderne". Um

crítico malicioso criou a definição "Hugo bourgeois", esquecendo-se das angústias baudelairianas na poesia do belga, que é, quando muito, o Hugo da industrialização, quer dizer, mais uma vez, um poeta moderno. Assim como Baudelaire, Verhaeren exprimiu a sua alma romântica em versos cada vez mais clássicos. Com o tempo, os horizontes ilimitados ("... ivres du monde et de nous-mêmes") voltaram a estreitar-se; reapareceram, agora à luz das "heures claires", as imagens da terra natal.

> "Je suis le fils de cette race
> Tenace...",

agora é a raça que habita o país entre o Mosa e o Escalda, falando pela voz do poeta, cantor de todas as belezas de *Toute la Flandre*.

> "Toute la ville est cristalline
> Et se pare comme un autel:
> Termonde, Alost, Lierre, Malines."

Em linguagem cada vez mais clássica, o "clássico do regionalismo belga" cantou as "grand-places", "beffrois", "hôtels de ville", os burgueses, monges, criadas e mendigos de Termonde, Alost, Lierre, Malines e, mais, de Bruges, Gand, Antuérpia, enfim "Toute la Flandre"; e o seu olhar de patriota comovido estendeu-se sobre os louros campos de trigo do Brabante, *Les blés mouvants* – foi na hora imediatamente antes de esses campos serem devastados pelos exércitos alemães. Verhaeren é o grande poeta da Europa antes de 1914.

Verhaeren é poeta simbolista. Charles Baudouin podia demonstrar que a sua força sugestiva reside no sentido simbólico que confere às palavras. Mas a sua ideologia não tem nada que ver com o preciosismo esteticista e decadentismo melancólico de Paris. É isso que os críticos parisienses sentiram, chamando-lhe "vate nórdico". Verhaeren é o poeta do otimismo transcendental, recuperado por Nietzsche; é mesmo a voz francesa de Nietzsche. Mas o grande estilista da prosa alemã não podia fornecer modelos de estilo para versos franceses. Por outro lado, o último classicismo de Verhaeren tem muito mais de Goethe do que do neoclassicismo neolatino de um Moréas ou de um Henri de Régnier. E as suas liberdades métricas, a sua

eloqüência torrencial, o seu hino à vida moderna, à técnica e à democracia, tudo isso vem de um outro poeta, cuja influência é marcada e evidente em e desde *Les villes tentaculaires*: influência de Whitman[191], que cantara:

> "Poets to come! Orators, singers, musicians to come!
> Not today is to justify me and answer what I am for,
> But you, a new brood, native, athletic, continental,
> Greater than before known, arouse!"

Estes versos de Whitman definem a arte de Verhaeren. Também são proféticos, anunciando que só depois da morte do "man of Manhattan" aparecerão os que o "justificarão", os seus primeiros discípulos. A influência de Whitman, assim como a de Nietzsche, operou-se em várias fases diferentes[192], das quais algumas, como a poesia unanimista de Romans, pertencem ao primeiro decênio do século XX, enquanto o whitmanianismo dos hispano-americanos e de um espanhol como Léon-Felipe ainda continua como força viva. A primeira fase da influência de Whitman foi a de descoberta do verso livre em Paris e da reação contra o decadentismo – reação que é, aliás, sintoma profético do modernismo de 1910. Acontece que o decadentista Laforgue, de influência tão grande sobre o modernismo, também foi o primeiro tradutor de Whitman na França. E o grande propagandista de Whitman na França foi o franco-americano Vielé-Griffin, o poeta da *Clarté de Vie*, que venceu a decadência paralelamente ao poeta das *Heures claires.*

O democratismo de Whitman ainda não foi bem compreendido em 1900. Contudo, Dehmel, o poeta do *Bergpsalm*, interpretou-o como vencedor sobre o individualismo, e o inglês Carpenter[193], antigo discípulo

---

191 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 95.

192 G. de Torre: "La Estrela de Walt Whitman". (In: *La Aventura y el Orden.* Buenos Aires, 1943.)
G. W. Allen edit: *Walt Whitman Abroad. Critical Essays from Germany, France, Scandinavia, Russia, Italy, Spain, Latin America.* Syracuse, 1955.

193 Edward Carpenter, 1844-1929.)
Towards Democracy (1883/1902); *Chants of labour* (1888); *Love's Coming of Age* (1896).
T. Swan: *Edward Carpenter.* London, 1922.

de Ruskin e, depois, de Morris, aprendeu em Whitman o grande tom profético de *Towards Democracy*. Uma conseqüência imediata da influência de Whitman foi a libertação da métrica, o verso livre de Arno Holz, cujo amigo Schlaf traduziu *Leaves of Grass* para o alemão. Impressionou sobretudo a forma hínica de Whitman. Até o latino tropical como Darío prestou homenagem ao "anglo-sajón" nas "palabras liminares" das *Prosas Profanas* e em mais do que um dos grandes hinos em louvor da "hispanidad americana". Whitmanianos são os primeiros poemas do russo Balmont, as *Odes Navais* de D'Annunzio, os hinos místicos do polonês Kasprowicz, e os do checo Březina.

Uma forma ocidental, mais moderna e mais cultivada, desse whitmanianismo hínico, é a poesia de Paul Fort[194]. É um dos poetas mais fecundos da literatura francesa, e a crítica jamais lhe negou o apreço; mas Fort nunca foi muito lido. A própria fecundidade assustou os leitores – 34 volumes de *Ballades Française* é muito. Depois, perturbou-os a teimosia do poeta, ficando fiel ao verso livre, ou antes ao poema em prosa, nunca admitindo a distribuição tipográfica das linhas em versos, embora a sua "prosa" seja ricamente modulada, aliterada, ritmada e até rimada. Fort pretendeu realizar uma obra grandiosa, autenticamente nacional: uma epopéia da paisagem, do povo e da história da França em inúmeras "baladas", tantas que os leitores se cansaram, ao ponto de já não perceberem a grande arte em toda linha. Evidentemente, escrevendo-se massa tão enorme de poemas, não é possível evitar a desigualdade. Mas Fort tinha momentos de grande inspiração, "heures claires" de verdadeira "clarté de vie", como

---

194 Paul Fort, 1872-1960.

Ballades Françaises (I *Poemes et Ballades,* 1897; II *Montagne,* 1898; III *Le Roman de Louis,* 1899; IV *Les Idylles Antiques et les Hymnes,* 1900; V *L'Amour Marin,* 1900; VI *Paris Sentimental,* 1902; VII *Les Hymnes de feu,* 1903; VIII *Coxcomb,* 1906; IX *Ile-de-France,* 1908; X *Mortcerf,* 1909; *La Tristesse de l'Homme,* 1910; *L'Aventure Eternelle,* 1911; *Monthéry-la-Bataille,* 1912; XI *Vivre en Dieu,* 1912; XII *Chansons pour consoler d'être heureux.* 1913; XIII *Nocturnes.* 1914, etc., etc.

Edição definitiva das *Ballades Françaises*, 34 vols., Paris, 1922/1936.

G. A. Masson: *Paul Fort ou l'Arbre à Poémes.* Paris, 1923.

R. Clauzel: *Paul Fort ou l'Arbre à Poèmes.* Paris, 1925.

aquela *Ronde*, sempre citada e que é preciso citar mais uma vez porque nela se resumem todas as conquistas formais do simbolismo, a vitória sobre a decadência e o individualismo, e o esplendor luminoso – tão ilusório – da Europa de antes de 1914:

> "Si toutes les filles du monde voulaient s'donner la main,
> toute autour de la mer elles pourraient faire une ronde.
> Si tous les gars du monde voulaint bien êtr'marins,
> ils f'raient avec leurs barques un joli pont sur l'onde.
> Alors on pourrait faire une ronde autour du monde, si tous
> le gens du monde voulaient s'donner la main."

O simbolismo, embora definido pelos seus adeptos como "l'art pour l'art" ou arte de "tour d'ivoire", acompanhou as transformações sociais da época, refletindo-as. Segundo muitos críticos, teria sido uma "reação" literalmente reacionária, hostil ao progresso econômico, democrático e social. A acusação refere-se principalmente à atitude dos simbolistas e dos seus discípulos no mundo pós-simbolista, isto é, no primeiro decênio do século XX. Atitudes politicamente reacionárias, às vezes muito marcadas, são inegáveis nos casos de D'Annunzio, Yeats e George, sobretudo na segunda fase das suas atividades literárias e políticas; também é evidente o "evasionismo" ou "escapismo" de um Rilke. Mas já está menos certo o evasionismo de Valéry. Por outro lado, havia entre 1900 e 1914 alguns grandes reacionários, que estavam em relações pouco amistosas com o simbolismo, como Maurras, ou em relação nenhuma com ele, como Kipling. Os "herdeiros" do simbolismo parecem ter seguido antes a um *trend* da época do que às implicações ideológicas do seu estilo. E havia grandes simbolistas francamente revolucionários, como Gorter, Blok e Ady.

O próprio simbolismo, de 1886, parecia reacionário porque atacou o naturalismo, o estilo das ideologias radicais. Mas não o venceu para sempre. Na ocasião do inquérito de Jules Huret sobre a evolução literária, em 1891, a derrota do naturalismo parecia tão completa que alcançou grande sucesso humorístico a resposta telegráfica do naturalista obstinado Paul Alexis: "Naturalisme pas mort. Lettre suit." Albert Thibaudet observou ocasionalmente que Alexis profetizara bem: o naturalismo não morreu; cada vez quando um jovem escritor sofre a primeira experiência

fatal em ambiente ainda não literariamente explorado, comunica essa experiência escrevendo um romance naturalista. É possível e preciso estender a observação de Thibaudet às entidades coletivas da literatura: cada vez que se descobre uma nova profissão, uma nova classe, uma nova cidade, um novo continente, surge o neonaturalismo. Da guerra de 1914 surgiu um romance neonaturalista. Da crise econômica de 1929 surgiu um neonaturalismo. São neonaturalistas, hoje, o romance colonial e o romance latino-americano. O naturalismo no sentido mais amplo, "verificador de fatos", é o método próprio da ficção em prosa; fazer *statements* é a tarefa da prosa. Transmitir *meanings* é a tarefa da poesia. Na "época da prosa", a própria poesia tornara-se prosaica, fazendo *statements*, apresentando "coisas": foi o parnasianismo. Contra ele surgiu o simbolismo, sugerindo e evocando as *meanings* atrás das palavras e coisas por meio de alusões, os "símbolos". É o método próprio da poesia. Neste sentido largo, toda poesia autêntica é simbolista, independentemente das particularidades e contingências da poesia de 1890; e hoje já se pode afirmar: "Symbolisme pas mort. Lettre suit."

O aparecimento e o desaparecimento de estilos literários está em certas relações com as transformações da sociedade; mas estas não explicam aquele, o próprio estilo. Na verdade, o estudo das transições sociais contribui para explicar as mudanças de estilo, no sentido de "estilo da época". Mas além disso existem fatores autônomos da evolução dos estilos; o simbolismo também pode ser satisfatoriamente interpretado como neo-romantismo pós-parnasiano ou como neo-romantismo pré-modernista. E existem, mais, os fatores permanentes da expressão em prosa e da expressão em poesia, entre as quais a fronteira é variável. O naturalismo foi a primeira tentativa de apoderar-se do material chamado "mundo moderno"; o método só podia ser o da prosa; então, tornou-se prosaica a própria poesia. Esta reagiu, produzindo um estilo particularmente poético, adverso aos *statements* sobre a realidade – daí a feição evasionista do simbolismo. Mas o resultado foi, afinal, um estilo poético, capaz de exprimir em poesia o material chamado "mundo moderno". Eis o primeiro sintoma de uma "literatura de equilíbrio", que dominará a Europa entre 1900, da "fin du siècle", até o verdadeiro fim do século XIX, em 1914.

. . . .

Capítulo II

A ÉPOCA DO EQUILÍBRIO EUROPEU

ENTRE os anos de 1900, mais ou menos, e 1914 produziu-se grande massa daquilo que era considerado "literatura moderna"; o que não constitui "literatura contemporânea", e também já não pertence à "literatura clássica" cuja leitura a escola e "os deveres da cultura geral" impõem. Neste sentido Balzac, Flaubert e até Zola são "clássicos": "é preciso" lê-los para não passar por iletrado. Gide e, em certo sentido também, Proust são contemporâneos. Entre esses dois grupos estão Barrès e Rolland, Charles-Louis Philippe, Péguy e Alain Fournier, a literatura de antes de 1914, a literatura de ontem. Os nomes citados já bastam para não conferir nenhum sentido pejorativo à expressão "literatura de ontem". Com efeito, não revelou sinais de decadência literária a época dos Valéry, Claudel, Barrès, Bergson; dos Yeats, Conrad, Kipling, Shaw; dos Unamuno, Baroja, Juan Ramón Jiménez e Valle-Inclán; dos Rilke, George, Thomas Mann, Hamsun, Blok e Gorki; a mesma época, aliás, na qual apareceram as primeiras obras – e já obras importantes – de Apollinaire e Pirandello, Benn e Pound; e na qual já estavam escritas todas as obras de Italo Svevo. Nessa época, o nível médio das produções literárias talvez fosse mais alto do que em qualquer época precedente. Eis o motivo da permanência de tão numerosas obras até hoje, inclusive de segunda ou terceira categoria. Por volta de 1910, escreveram muitos e escreveu-se para todas as classes de leitores,

num mundo altamente alfabetizado, liberal e cada vez mais democrático, embora continuassem em pé as catedrais e os palácios, os poderes e resíduos, superstições e lições do passado. É uma época para colecionadores de gosto eclético. Os museus de Paris e Londres e em toda a parte alcançam grandes proporções; e ao mesmo tempo já se pensa em construir museus de arte moderna, em Paris e Berlim, Moscou e New York, até em cidades tão tradicionalistas como Roma e Madri.

É difícil orientar-se naqueles museus e naquela literatura: a quantidade do apreciável é grande demais. Isso está em relação com o liberalismo da época, com aquilo a que Mannheim[1] chama "a multiplicidade das elites". Em épocas menos liberais e menos democráticas, uma elite homogênea determina o estilo reinante. Mas, por volta de 1910, o acesso livre à instrução superior e às profissões liberais, a homenagem prestada ao talento sem consideração das suas origens permitem a ascensão dos indivíduos mais diferentes, incapazes de formar uma elite homogênea, formando-se, então, várias "elites" cujo número tende para crescer. Um "estilo 1910" não existe. Os escritores parecem ter em comum só uma qualidade: são contemporâneos. Quer dizer, constituem uma geração; e só o "teorema da geração", de aplicação tão variada na historiografia da literatura, música e artes plásticas, oferece possibilidade de orientar-se naquela floresta de obras.

Não se sabe com certeza se o "teorema da geração"[2] foi concebido primeiro pelo positivista francês Antoine-Augustin Cournot ou pelo positivista alemão Gustav Ruemelin; em todo caso, é de origem positivista. Praticamente, nenhuma das tentativas de dividir razoavelmente em "períodos" e "fases" a história literária surtiu efeito; os positivistas tentaram substituir os incertos critérios estilísticos pelo critério certíssimo da cronologia, reunindo os escritores conforme os anos do nascimento. A primeira

1 K. Mannheim: *Mensch und Gesellshaft im Zeitalter des Umbaus.* Leiden, 1935.

2 J. Petersen: "Das Problem der Generation". (In: *Philosphie der Literaturwissenschaft* (ed. por E. Ermatinger, Berlin, 1930.)
A. Thibaudet: "L'idée de la génération". (In: *Réflexions sur la littérature.* Paris, 1938.)
H. Peyre: *Les générations littéraires.* Paris, 1948.

aplicação prática do princípio foi feita por Ottokar Lorenz na história da música européia; e não são menos conhecidas as tentativas de Julius Petersen quanto à história do romantismo alemão, e de Albert Thibaudet quanto à História da literatura francesa do século XIX. Resultaram separações e aproximações surpreendentes, às vezes esclarecedoras, outra vez discutíveis; e toda tentativa de sobrepor o critério cronológico ao critério estilístico acabou em astrologia: desde os tempos da astrologia renascentista não se dera importância tão supersticiosa à data do nascimento, como aconteceu na síntese da pintura italiana da Renascença, por Wilhelm Pinder, ou na síntese da literatura francesa dos séculos XVII e XVIII, por Eduard Wechssler. Evidentemente, os esquemas matemáticos não prestavam. O valor do teorema reside sobretudo em chamar a atenção para afinidades e diferenças estilísticas, que escaparam à atenção da crítica impressionista e igualmente da crítica conservadora com o seu conceito das "escolas" literárias.

Neste sentido, Petersen aplicou o teorema para tornar mais objetivo o conceito "escola literária". Define a "geração" pela comunidade de certas qualidades e experiências. Os escritores de uma geração, depois de terem passado pela mesma formação, chocam-se com um determinado acontecimento histórico: aquele que inaugura uma nova era e os separa da geração anterior; então, os novos organizam-se em grupos, em torno de revistas e cafés, reconhecem os mesmos modelos e chefes, falam a mesma linguagem, incompreensível aos "velhos". O resultado é o estilo da nova geração. A aplicação desse conceito é menos cômoda do que a definição. Até num caso tão marcado como o da "geração de 1898" na Espanha, Pedro Salinas não conseguiu aplicá-lo sem exercer certa violência sobre os fatos[3]. Na verdade, o "teorema da geração" resolve muitos problemas quando se trata do aparecimento mais ou menos brusco de um novo estilo, como foi o caso do romantismo alemão; Thibaudet também dispunha de alguns "pontos críticos", como a "bataille d'Hernani", 1848, 1870, "*affaire* Dreyfus". O "teorema da geração" não se aplica, porém, igualmente bem às épocas ecléticas, calmas, de equilíbrio mental, como foram as épocas classicistas. Eclético foi o princípio do século XX na Espanha, depois da primeira tempes-

3 P. Salinas: "El concepto de generación literaria aplicado a la de 98". (In: *Literatura Española Sigilo XX.* México, 1941.)

tade: Unamuno e Valle-Inclán, Azorín e Baroja, Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez pertencem, evidentemente, a estilos diferentes num clima comum, e muito mais eclético foi o início do século na Europa em geral, embora sem o forte individualismo próprio dos espanhóis. Deste modo, só alguns dos elementos da definição de Petersen ficam incontestáveis. Antes de tudo, a paralisia da geração precedente: "Naturalisme pas mort", continuava-se a escrever romances naturalistas; mas a era do naturalismo acabara; e os simbolistas foram os primeiros a se declararem "decadentes". Depois, a nova geração de 1900 dispõe de uma linguagem comum, que é a do simbolismo, embora já não fosse considerado como esoterismo de escola; continuavam os efeitos de uma maior pureza de expressão do que em todos os decênios precedentes; e o alto nível geral da literatura de 1910 é, em parte não pequena, herança do simbolismo. Enfim, a geração de 1900 reagiu de maneira mais ou menos semelhante, embora estabelecendo programas de ação diferentes, aos grandes acontecimentos que iniciaram o século.

Antes de definir essa "reação mais ou menos semelhante" é preciso referir aqueles acontecimentos: a "*affaire* Dreyfus", o regime pessoal do imperador Guilherme II, na Alemanha, a morte da rainha Vitória, a catástrofe colonial da Espanha em 1898, o início do imperialismo norte-americano, a revolução russa de 1905. Na perspectiva histórica de hoje aparecem acontecimentos muito diversos, justificando as reações mais diferentes. Aos contemporâneos não parecia assim. "*Affaire* Dreyfus" significava, conforme o ponto de vista em que fosse tomado, vitória da democracia republicana ou ponto de partida da renascença nacionalista; o regime pessoal do "Kaiser" abriu perspectivas de domínio mundial da Alemanha; a morte da rainha Vitória rejuvenesceu até os quadros do partido conservador, depois de substituída a viúva puritana pelo alegre príncipe de Gales, *habitué* dos cafés e teatros de Paris; compreendem-se as esperanças de renascimento moral e espiritual na Espanha e o orgulho dos americanos; enfim, a derrota dos exércitos czaristas pelos japoneses, os assassínios do ministro Plehwe e do grão-duque Sérgio pelos terroristas, a greve geral e a promessa de uma Constituição pelo tzar humilhado foram motivos de alegria para o mundo inteiro, acostumado a considerar a Rússia como mancha negra no panorama maravilhoso do progresso moderno. Os contemporâneos talvez tivessem apontado como acontecimento importante entre todos a Exposi-

ção Universal de Paris em 1900, espetáculo grandioso do esforço comum de todas as nações, "ivres du monde et de nous-mêmes". Aquela "reação mais ou menos semelhante" era francamente otimista.

Não houvera "fin du siècle". O dia 1º. de janeiro de 1900 passou sem o colapso do "Empire à la fin de la décadence"; tampouco se verificou o "Gran Soir" que os anarquistas predisseram aos burgueses assustados. Os séculos da cronologia não coincidem com os séculos da historiografia. 1910 está mais perto de 1880 do que de 1920. A "Fin du siècle" ainda não foi o verdadeiro fim do século XIX. Continuavam as reivindicações das quais fora expressão o naturalismo; e as angústias das quais fora expressão o simbolismo. Naturalismo e simbolismo sobreviveram em forma atenuada, eclética. O que parecia a aurora de 1900 – mais uma das "auroras que ainda não se levantaram", conforme a expressão de Nietzsche – foi na verdade uma tarde luminosa; o século XIX terminará só em 1914. Ao equívoco pessimista de 1890 corresponde o equívoco otimista de 1900, verdadeira euforia. Essa euforia determina as reações da nova geração e 1900.

Em 1840 nasceram Zola, Villiers de L'Isle Adam, Hardy, Verga; em 1842, Mallarmé e Antero de Quental; em 1843, Pérez Galdós; em 1847, Jens Peter Jacobsen e Amalie Skram; em 1855, George Rodenbach e Cesário Verde; em 1857, Gissing, Bang e Pontoppidan; em 1858, Samain; em 1859, Housman; em 1860, Laforgue e Tchekhov; em 1862, Maeterlinck; e, em 1863, Sollogub. É uma galeria formidável de pessimistas. Entre eles apareceram alguns que conseguiram converter-se ao otimismo: Nietzsche, que é de 1844, e Verhaeren, que é de 1855; D'Annunzio, em 1863; Kipling, em 1865; Claudel, Darío, George, Gorki, em 1868; Johannes Vilhelm Jensen e Péguy, em 1873. O otimismo desses escritores está sujeito a oscilações, próprias do trabalho intelectual de artistas. Seria mais marcado o otimismo de um Theodore Roosevelt, Joe Chamberlain, Jaurès, Guilherme II, Stolypin, dos estadistas da época ou a fé progressista de um Edison, Marconi ou Ford. Na literatura, também aparecem pessimistas como Yeats, Proust, Baroja, Antonio Machado, Rilke, Thomas Mann; mas estes só foram plenamente reconhecidos depois de 1918. Quanto à atmosfera geral entre 1900 e 1910, basta comparar Samain com Verhaeren. Os homens da nova

geração estão possuídos do *élan vital*, ao qual o seu maior filósofo deu o nome. Pululam as "doutrinas de ação". São imperialistas, apóstolos ou revolucionários; mas quase sempre com a decência e compostura que acompanham a prosperidade econômica.

Depois de 1900 as crises econômicas tornam-se mais raras e têm repercussões menos extensas. A prosperidade fica quase estabilizada, modificando-se quase só no sentido de melhorar continuamente o *standard* de vida das classes médias; o proletariado, organizado em partidos e sindicatos, também luta com sucesso considerável, criando-se uma "aristocracia" de operários qualificados. Apesar disso, não diminuem os lucros do capital, reunido em formidáveis trustes e cartéis. Atribui-se esse milagre ao progresso da técnica, que proporcionaria riquezas cada vez maiores aos donos das forças da natureza. Invenções que até havia pouco se afiguraram à humanidade como sonhos da imaginação de Jules Verne – telefone e gramofone, automóvel e avião – em breve já não despertarão muita curiosidade. Aos progressos da técnica correspondem os da democracia: sufrágio universal, regime parlamentarista, liberdade sindical, conquistam-se até nas autocracias de tradição inveterada. Desaparece definitivamente o analfabetismo: escolas noturnas e "University Extension" divulgam, nas camadas baixas da população, conhecimentos outrora propriedade particular das elites. Nos recantos rurais lêem-se jornais que trazem notícias do mundo inteiro. O livre-câmbio cultural sucede ao livre-câmbio comercial. Celebram-se congressos internacionais de toda a espécie, organizam-se internacionalmente as profissões e os partidos políticos. O pacifismo é uma grande potência. A humanidade parece marchar para o paraíso terrestre.

Quem hoje, depois de tantas experiências sinistras, se recorda daquela época, repetiria uma frase de Talleyrand, modificando-a: "Qui n'a pas vécu dans les années avant de 1914, ne sait pas ce que c'est que le plaisir de vivre." Evidentemente, trata-se de uma ilusão de óptica. Não há Idades Áureas. Seria mais justo falar de equilíbrios felizes e efêmeros. A paz de muitos decênios, antes de 1914, perturbada só pelo ruído dos canhões em remotos países coloniais, baseava-se na superioridade do exército alemão e da esquadra britânica, tão fortes que ninguém ousava atacá-los. As reivindicações marítimas da Alemanha forçaram, porém, a

Inglaterra a fomentar as alianças antialemães no Continente, de modo que a paz se baseava, afinal, num instrumento diplomático de extrema precariedade: o equilíbrio das grandes potências, continuamente ameaçado pelas próprias grandes potências. Governos fracos sentiram mesmo a tentação de se servir das possibilidades bélicas para desviar a atenção das dissensões internas; a primeira entre as grandes potências que rompeu a paz, atacando na Líbia a Turquia, foi a Itália, onde se fomentava o nacionalismo do "mare nostrum", ao mesmo tempo em que a "semana rossa", organizada pelos socialistas revolucionários, fez tremer a terra da Romagna. A paz social, base da democracia, não estava menos ameaçada do que a paz internacional. As lutas de classes, desmentindo as doutrinas nacionalistas, já pressagiaram o caráter econômico, imperialista, da guerra futura. O equilíbrio só era aparente.

Quase as mesmas expressões caracterizariam o "equilíbrio" literário. Era aparente. "Naturalisme pas mort. Lettre suit." A carta que Paul Alexis nunca chegou a escrever foi apresentada por Kipling e Thomas Mann, Hamsun e Gorki. Tampouco morreu o simbolismo. Até certo ponto, todos os escritores da época escrevem em estilo simbolista, empregando "símbolos": o Thomas Mann de *Morte em Veneza* e o Hamsun de *Vitória* e o Gorki de *Centelhas Azuis*; e aos permanentes princípios poéticos que o simbolismo restabelecera deve-se o alto nível da literatura pós-simbolista, mesmo entre aqueles que o abandonaram ou nunca o admitiram.

A convivência de simbolistas e naturalistas, representantes de estilos antagônicos, dentro da mesma geração, impõe uma revisão do famoso teorema; é esquemático demais, e isso resulta das suas origens positivistas. O teorema da geração pretende explicar as mudanças de estilo, aplicando métodos matemáticos, estatísticos, a fatos biológicos. Mas assim como as obras do espírito humano não têm origem meramente biológica, assim a relação histórica entre essas obras, a história da literatura, resiste a interpretações matemáticas. Assim como o pensador espiritualista e o crítico de estilos têm de reivindicar a autonomia da história literária, assim os pensadores dialéticos, sejam hegelianos ou sejam marxistas, insistirão na interpretação da história não pela matemática, e sim pela sociologia.

É preciso modificar o teorema da geração por meio de considerações sociológicas à maneira de Karl Mannheim[4]. Fator comum da geração é o temperamento; mas as reações são diferentes conforme as origens sociais dos escritores que, depois de ter passado pela mesma formação, entram na vida em condições sociais diferentes. Capitalismo monopolista, decomposição da pequena burguesia, organização do proletariado são as condições de 1900. A geração que entrou unida na vida separa-se logo em burgueses, pequenos-burgueses e proletários, ou mais exatamente, em filhos de burgueses, filhos de pequenos-burgueses e filhos de proletários; porque não são os próprios participantes do processo econômico que fazem a literatura, e sim grupos acessórios das classes, designados aqui como "filhos". A distinção tem importância: explica – guardando-se sempre em vista que é exata mas unilateral a definição da literatura como produto social – a relativa independência da evolução estilística em relação à evolução social. Explica o fenômeno do epigonismo, isto é, a sobrevivência de estilos, cujas bases sociais já desapareceram, e o fenômeno das vanguardas, isto é, de antecipações literárias de transições sociais futuras. Na literatura do primeiro decênio do século XX, o epigonismo é óbvio, na sobrevivência do estilo simbolista e do naturalismo reivindicador; ao mesmo tempo, as vanguardas pretendem transformar o simbolismo em magia verbal e o naturalismo em primitivismo. Considerando-se isso, seria possível "cruzar" os três grupos de "simbolistas" (esteticistas decadentes, revoltados) e as três "classes sociais" da literatura ("filho" da burguesia, da pequena-burguesia e do proletariado), e chegar, incluindo-se as tendências "extremistas" a oito grupos: neoclassicistas esteticistas-burgueses; burgueses decadentes, meio naturalistas: tradicionalistas burgueses; neo-simbolistas burgueses; primitivistas pequeno-burgueses; primitivistas proletários; neonaturalistas; e "modernistas" e futuristas. O esquema teria certa utilidade para uma exposição didática – mas só para isso; na execução, ficará incompleto pela representação insuficiente do proletariado, cuja consciência de classe mal despertara, e cujos "filhos" ainda ocupam parte reduzida da literatura. Além disso,

4 K. Mannheim: "Das Problem der Generationen". (In: *Koelner Vierteljahrshefte fuer Soziologie,* VII, 2/3, 1928.)

existem, como em todas as épocas da história literária, figuras isoladas que não cabem em esquema algum: um Rilke, um Conrad. Aquele esquema apenas forneceria um fio para se orientar nas relações complicadas entre a transição social e a evolução estilística, relativamente autônoma. O poeta e crítico inglês Auden acreditava ter achado a "lei" que rege essa autonomia relativa[5]: a "escolha da tradição". As classes socialmente diferentes da nova geração literária obedecem a tradições estilísticas diferentes, quebrando-se deste modo a unidade inicial da geração. A história das perturbações do ecleticismo de 1900 pelas diferentes "escolhas de tradição" constitui a própria história literária do século XX principiante.

A tendência geral é para sair do individualismo; divide-se logo em duas tendências secundárias, opostas, uma das quais pretende incorporar a "classe literária" na nova sociedade democrática, ao passo que a outra, temendo a submissão do espírito às massas, recomenda a volta às tradições abandonadas. Os caminhos separaram-se precisamente no princípio do século, na ocasião do caso Dreyfus. A vitória política ficou com os "dreyfusards". Mas a vitória literária ficou com a direita; menos com o tradicionalismo histórico de Maurras do que com o nacionalismo de Barrès, o primeiro entre os racistas do século XX. A adesão do tradicionalismo a essa teoria do "sangue e solo da França" manifesta-se numa obra de escasso valor literário e ideológico, mas de significação histórica, *L'Étape* de Bourget: os recém-chegados entre os intelectuais, de origem plebéia, seriam elementos perigosos e nocivos, porque o talento e a educação não poderiam substituir a formação vagarosa das elites históricas durante os séculos. A gente do povo aceitou o repto, até na direita, onde acabou lutando Péguy, filho de camponeses. A doutrina do *élan vital*, de Bergson, robusteceu-lhes a fé; fundamentou até a fé socialista ou antes anarco-sindicalista de Sorel, pregando o renascimento da civilização ocidental por meio de um *ricorso* à barbárie. É o primitivismo, manifestando-se como gosto pelos ambientes exóticos ou rústicos, como vitalismo "populista", e enfim como brutalidade racista, é uma das tendências literárias do novo século.

---

5 W. H. Auden: "Criticism in a Mass Society". (In: *The Intent of the Critic,* edit. por D. A. Stauffer. Princeton, 1941.)

Pensaram “primitivamente”, em categorias de um vitalismo elementar, muitos franceses, lamentando a decadência biológica da França, país de natalidade cada vez menor, temendo a força superior do vizinho alemão. Mas na Alemanha, a situação era parecida. Thomas Mann, antes de 1914, não é muito menos tradicionalista do que Bourget; e ao nacionalismo de Barrès corresponde o racismo do inglês germanizado e wagneriano fanático Houston Stewart Chamberlain. Assim como na França, existe na Alemanha um primitivismo boêmio, de Wedekind e dos boêmios de Munique, iconoclastas que zombam da cultura greco-alemã. Mas só quando esse espírito de revolta se põe a serviço do imperialismo oficial, personificado no imperador Guilherme II, surge o primitivismo nacionalista do “Wandervogel”, das juventudes estudantis, antecipando o nacional-socialismo.

A arrogância alemã baseia-se, principalmente, no enfraquecimento da Inglaterra depois da era vitoriana. A Inglaterra de 1910 guardava todos os aspectos exteriores de sua civilização extremamente tradicionalista; “primitivismo” parecia a especialidade do inimigo dentro das fronteiras, dos irlandeses; mas o primitivismo também está mal escondido na violência imperialista de Kipling e nas tendências bucólicas e às vezes tolstoianas da chamada poesia “georgiana”. E. M. Forster, é fatalmente um solitário.

O liberalismo foi considerado pelos espanhóis, de Pérez Galdós até Ortega y Gasset, como a grande esperança depois da catástrofe de 1898. Mas Unamuno não é um liberal europeizante, antes um vasco violentamente “primitivo”, assim como o seu patrício Baroja, como o galego Valle-Inclán. Lembra-se, também, a poesia intencionalmente popular de Antonio Machado.

Durante certo tempo, o primitivismo foi até doutrina oficial naquele país que derrotara em 1898 a Espanha: nos Estados Unidos. Foi a era de Theodore Roosevelt, da política em mangas de camisa, da maior popularidade de Mark Twain e dos contos de O. Henry. A oposição meio socialista dos “muckrakers”, gente da antiga fronteira no Oeste, não modifica o panorama. E só depois chegaram os Irving Babbit, More e Sherman, os “humanistas”, quer dizer, os tradicionalistas reacionários do Novo Mundo.

Entre as grandes literaturas só uma, nessa época, é ou parece inteiramente tradicionalista: a russa. O simbolismo, movimento europeizante, já vencera por volta de 1900, e os acontecimentos políticos – a derrota

pelo Japão e o malogro da revolução de 1905 – levaram os intelectuais a conversões religiosas e à atitude antimarxista da famosa publicação coletiva *Limites*. Quem lhes respondeu foi o maior escritor "primitivista" da época, Maxim Gorki; e à obra na qual denunciou os intelectuais reacionários, deu o título significativo *Bárbaros*.

A distribuição geográfica dessas tendências literárias é muito desigual. A "escolha da tradição" também depende das condições especiais nas diferentes "áreas de cultura", na França pequeno-buguesa, e democrática, e nos Estados Unidos dos grandes trustes, na Inglaterra imperialista e liberal e na Rússia czarista, revolucionária ou desesperada. Evidentemente, não se trata de renovar conceitos mesológicos. A "escolha da tradição" é um processo que diz respeito à maneira da expressão, ao estilo. As decisões são resultantes das condições sociais e das condições lingüísticas. Nos países de expressão latina – França, Itália, Espanha – a língua literária já estava no apogeu ou além do apogeu das possibilidades de evolução, ao passo que a estrutura social-econômica estava atrasada; quanto mais atrasada, tanto maior a tentação de romper violentamente com todas as tradições, julgadas obsoletas, inclusive com a própria literatura como "littérature pour la littérature", como expressão autônoma de línguas civilizadíssimas. São os países do esteticismo hierático e, ao mesmo tempo, dos modernismos e futurismos de vanguarda. Na Inglaterra e na Alemanha, o simbolismo não vencera integralmente, menos nas regiões marginais da Irlanda e da Áustria; daí certo atraso estilístico, ao lado do mais rápido progresso técnico e econômico. Nesses países, as ideologias dominantes manifestam-se principalmente em obras científicas ou de divulgação pseudocientífica; as literaturas, no sentido mais estreito das "belles-lettres", revelam os traços característicos do epigonismo. Nos Estados Unidos reina o desacordo entre a situação econômica, tecnicamente avançada, e a literatura vitoriana de Boston, que representara o país durante um século inteiro e agora já não prestara para porta-voz das realidades sociais; por falta de uma tradição poética – os americanos ignoravam o simbolismo – continua o "século da prosa"; e a tendência principal da literatura americana de 1910 é naturalista. Este mesmo estilo é o único do qual se pode servir a literatura revolucionária russa; a linguagem poética russa, porém, encontra-se em franca evolução, sendo o meio de expressão quase natural da Inteligência agora evasionista.

Em geral, as diferenças regionais entre as áreas de cultura tendem a desaparecer nessa época de livre-câmbio cultural. Nunca se traduziu tanto, de modo que um sucesso de livraria em Paris estava acessível, poucos meses depois do "vient de paraître", em todas as línguas civilizadas. A época entre 1900 e 1914 definiu-se literariamente por uma literatura internacional, de nível muito mais elevado do que a literatura internacional dos tempos de Walter Scott ou de Eugène Sue. Mas a sociologia literária, os estudos das condições sociais da difusão das obras, considera menos os valores literários do que o sucesso, interpretado como sintoma.

Os escritores mais lidos ou mais admirados da época eram Wilde (menos pelos requintes do imoralismo estilizado do que pelo *esprit* mundano), D'Annunzio (pelo gesto de conquistador de mulheres e massas), Anatole France (pela superioridade do cepticismo, acima das paixões partidárias), e o próprio Bourget, o romancista da aristocracia e do esnobismo pseudo-aristocrático. A glória tardia de Meredith não está sem relação com as qualidades aristocráticas do seu mundo de lordes e *ladies* em permanente conversa espirituosa e despreocupada. Thomas Mann, que idealizara os burgueses da família Buddenbrook, também é o observador suavemente irônico das pequenas cortes monárquicas, em *Königliche Hoheit* (*Alteza Real*); ao mundanismo da alta sociedade até um Henry James prestou homenagem sutilíssima.

O complemento do europeu mundano, conquistador de salões aristocráticos, é o europeu enérgico, conquistador de colônias e impérios. Os lordes e *ladies* de Meredith podem conversar com tanta despreocupação, porque o Tommy de Kipling subjugou a Índia. Nem sempre a Europa estava consciente dessa condição; mas, pelo menos, havia interesse vivíssimo pelos continentes remotos. Grande parte da produção livresca de 1910 é "literatura colonial", literatura, aliás, de pouco peso específico. Figura superior talvez seja o inglês W. H. Hudson[6], escritor viril, cujo lirismo re-

6 William Henry Hudson, 1841-1922.
Green Mansions (1904); *Far Away and Long Ago* (1918).
R. E. Haymaker: *From Pampas to Hedgerows and Downs. A Study of William Henry Hudson.* New York, 1956.

sulta do "*pathos* da distância" – *Far Away and Long Ago*, como reza o título de sua autobiografia; o autor de *Green Mansions* é, em língua inglesa, um "clássico" da literatura argentina. No resto, domina a frouxidão intelectual e estilística de Pierre Loti; e desse pecado tampouco se absolve a maioria das obras de Lafcadio Hearn[7], inglês americanizado e depois niponizado, glorificando os aspectos poéticos e pitorescos da vida japonesa; até *Kokoro*, nos livros que aliás precedem a militarização do Japão, há lirismo sincero. O sucesso desse "colonialismo" foi universal. O escritor polonês mais lido na época, depois da revolução malograda de 1905, não foi, como se poderia pensar, o romancista patriótico Sienkiewicz, e sim Sieroszewski[8], que explorou, em numerosos contos de notável interesse folclórico, as suas experiências de doze anos de exilado político na Sibéria; e um dos sucessos de livraria mais retumbantes no mundo inteiro foi um idílio do dinamarquês Laurids Brun, a *Van Zanten-Trilogie* (1908/1914), obra que se situa nas Índias Holandesas, mas muito longe da Indonésia de Multatuli ou da Malásia de Conrad.

O termo "evasionismo" não basta para definir essa literatura colonial: é preciso acrescentar o gosto da vida primitiva; e para tanto não era preciso viajar até o Oceano Pacífico ou à Sibéria. O inglês Jefferies[9], que continua escritor preferido de uma seita de leitores, encontra os encantos da vida simples na própria Inglaterra; e não será diferente a atitude de Francis Jammes, nos Pirineus. Outra fonte de emoções primitivistas descobriu-se ao Sul dos Pirineus e Alpes, na Espanha de Mérimée e Bizet e na Itália de Mascagni, países de "paixões elementares"

---

7 Lafcadio Hearn, 1850-1904.
Glimpses of Unfamiliar Japan (1894); *Kokoro* (1896), etc.
V. Mc Williams: *Lafcadio Hearn.* Boston, 1946.

8 Waclaw Sieroszewski, 1858-1945.
Contos Siberianos (1903); *Contos Chineses* (1903); *Benjowski* (1916), etc.
K. Czachowski: *Waclaw Sieroszewski. A Vida e a obra.* Warszawa, 1938.

9 Richard Jefferies, 1848-1887.
The Game-Keeper at Home (1878); *Wild Life in a Southern County* (1879); *Story of my Heart* (1883).
C. I. Masseck: *Richard Jefferies.* Paris, 1913.

e trajes pitorescos. A vitória desse "regionalismo" de cosmopolitas decidiu-se no teatro, e o seu maior aproveitador foi o espanhol Benavente[10], que combinou de maneira habilíssima os motivos "costumbristas" e a técnica dramatúrgica de Wilde e Shaw, chegando a iludir todo mundo e receber o prêmio Nobel. A maior parte das suas peças é madrilenha. Benavente é dramaturgo de *boulevard* de Madri; além de Wilde e Shaw, conhece bem os Lavedan, Harvieu e Brieux. Pretendia até fazer sátira social, mas não chega além de panfletos reacionários dramatizados, como *La ciudad alegre y confiada* ou *Para el cielo y los altares*. De natureza reacionária também é o seu simbolismo, que aprendeu no modernismo hispano-americano-espanhol; dizia-se com felicidade que ele "desrealiza" seus assuntos realistas. Às vezes, essa desrealização produz efeitos poéticos, quando o dramaturgo desiste do elemento tópico: *Intereses creados* é uma comédia de máscaras italianas, de bonecos, e não é só uma farsa deliciosa; justamente porque é uma obra sem substância humana, tem certo encanto poético. A substância humana, Benavente procurou-a nos assuntos "rurais", entre gente de vitalidade maior do que os aristocratas e boêmios de Madri. Mas peças como *La malquerida*, embora de notável eficiência cênica, são meros *pendants* rústicos das comédias de salão aristocrático, de insinceridade evidente. Em Benavente manifesta-se toda a falsidade musical do modernismo; e o fim natural dessa dramaturgia é a opereta.

Uma das qualidades apreciáveis de Benavente é o tom discreto, de surdina. Talvez por isso o seu sucesso, embora bastante estrondoso, não fosse tão grande como o da *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, esse equívoco musical em torno da grande arte de Verga. No mesmo estilo da

---

10 Jacinto Benavente, 1866-1954.
La comida de las fieras (1898); *Lo cursi* (1901); *La noche del sábado* (1903); *El dragón de fuego* (1903) *Rosas de otoño* (1905); *Los intereses creados* (1907); *Señora ama* (1908); *La fuerza bruta* (1908); *La escuela de las princesas* (1909); *El principe que todo lo aprendió en los libros* (1909); *La malquerida* (1913); *La ciudad alegre y confiada* (1916); *El mal que nos hacen* (1917); *Para el cielo y los altares* (1928); etc.
F. de Onís: *Jacinto Benavente. Estudio literario.* New York, 1923.
A. Lázaro: *Jacinto Benavente. De su vida y su obra.* Madrid, 1925.

"brutalidade do Sul" está *Terra Baixa*, do catalão Guimerá[11], musicada por D'Albert no estilo de Mascagni e com sucesso parecido. *Virtuose* da forma dramática de Wilde parece o húngaro Molnár[12], o autor de *O Diabo*; mas ele também é "costumbrista", sobretudo nas novelas nas quais descobriu o elemento pitoresco na vida de Budapeste; e "costumbrismo" e habilidade dramatúrgica reúnem-se na sua obra-prima *Liliom*, tragicomédia da vida proletária. Está certo que Hamsun e Gorki são diferentes e incomensuravelmente superiores a esses aproveitadores literários da vida primitiva; mas os leitores gostavam principalmente do lado pitoresco e exótico de Andaluzia e da Sicília, dos fiordes e do Volga.

A "belle époque", entre 1900 e 1910, é época de real ou aparente estabilidade do mundo. A poesia também revela tendência para "estabilizar-se". A poesia simbolista pode tornar-se decorativa, como em Henri de Régnier. Também pode procurar dar contornos mais firmes ao verso musical: é a tendência classicista de Moréas, que encontra agora muitos discípulos, os Tellier, La Tailhède e outros, poetas menores, sem dúvida, e hoje esquecidos, mas cujo papel histórico foi considerável: contribuíram para a "solidificação" da poesia simbolista, que perdeu o aspecto de "vago" e "musicalmente inefável", acentuando-se os valores plásticos do verso. Yeats e Rilke, que foram, na mocidade, românticos dos mais vagos e mais musicais, passam por uma conversão profunda, quase como se fossem "twice-born"; saem da crise como poetas diferentes, proclamando, em versos herméticos e como metalicamente forjados, uma mensagem diferente. Juan Ramón Jiménez abandona o modernismo dos seus começos. Blok volta-se da mística de Soloviev para a realidade russa. Stefan George abandona o preciosismo. Até D'Annunzio procura, nas *Laudi*, um novo classicismo. E Valéry sai do seu silêncio voluntário de vinte anos. O simbolismo produz os seus maiores poetas no pós-simbolismo[13].

---

11 Angel Guimerá, 1847-1924.
Gala Placidia (1879); *La festa del blat* (1895); *Terra Baixa* (1896), etc.
J. Givanel: *El teatro de Guimerá.* Barcelona, 1909.

12 Ferencz Molnár, 1878-1952.
Os garotos da Rua Paulo (1907); *O Diabo* (1907); *Liliom* (1909), etc.
A. Schöpflin: *Escritores húngaros.* Budapest, 1919.

13 Ed. Wilson: *Axel's Castle. A Study in the imaginative literature of 1870-1930.* 2ª. ed. New York, 1943.
C. M. Bowra: *The Heritage of Symbolism.* London, 1943.

Foi uma transformação das mais importantes na história da poesia. O simbolismo tinha "restaurado no símbolo" a poesia. Mas os seus símbolos eram de origem e validade particulares: referiam-se a experiências individuais do poeta; e por isso não eram imediatamente compreensíveis aos leitores. O valor e a significação apenas individuais dos símbolos de um Mallarmé são responsáveis pelo aspecto hermético de sua poesia.

Esse relativo hermetismo da poesia simbolista foi o motivo de sua grande crise entre 1900 e 1910. Para superá-la, foi preciso encontrar símbolos de validade geral: já não comparáveis às opiniões e convicções de um indivíduo só, fosse mesmo um gênio, mas comparáveis aos dogmas de uma religião, de força obrigatória para todos os adeptos dela. Essa validade geral chegaria a conferir à poesia simbolista os contornos firmes de uma poesia clássica. Mas acontece que os grandes poetas simbolistas tinham, todos eles, perdido a fé; com a única exceção do católico Claudel. O último recurso foi a invenção, construção ou reconstrução de religiões particulares, de um sistema filosófico-religioso da vida, do qual os símbolos seriam as expressões poéticas. Essas "filosofias" e "religiões" ou "mitos" dos grandes poetas pós-simbolistas são de valor muito diferente; em parte profundas, em parte abstrusas, em parte de importância duvidosa. Seriam: a teosofia de Yeats; a mística anticristã de Rilke; o mito da "poesia desnuda, de Juan Ramón Jiménez; a "religião do espírito encarnado no corpo", de George; o "mito" heróico de D'Annunzio; o "mito" revolucionário de Blok; o "mito" mediterrâneo de Valéry; e, podemos acrescentar, o "mito psicológico", da permanência das recordações, daquele grande pós-simbolista que foi Marcel Proust.

Assim, criaram mundos autônomos de poesia, permanentes como os mundos da poesia clássica. Neste sentido, George talvez fosse mais classicista do que qualquer outro dos poetas citados; e com respeito à "permanência" da última fase de Yeats não haveria nem houve discussão; mas esses dois, em vez de ficarem no seu mundo autônomo de poesia, pretendem impô-lo ao mundo da realidade, juntando-se deste modo ao pouco "puro" D'Annunzio e mais outros pós-simbolistas que acreditam, em melhor, ou antes, em pior estilo mallarmeano, na força mágica da palavra. A linha divisória dentro do pós-simbolismo é entre os Valéry, os Jiménez e os Rilke que confiam à poesia o papel de construção de um mundo autônomo de poesia e doutro lado os D'Annunzio, os George e os Yeats, que

confiam à poesia o papel de transfiguração mágica da realidade. A linha divisória não é, aliás, de natureza político-ideológica; entre os "magos da poesia" também se encontram os revolucionários Ady e Blok.

A prioridade nas tendências neoclassicistas cabe sem dúvida a Moréas[14]; seu velho amigo Charles Maurras enalteceu-o, não vendo ou fingindo não ver os resíduos pós-românticos na poesia melancólica do grego, que nunca compreendeu a Mallarmé. A influência deste tampouco é sensível na poesia do "precursor" Jules Tellier[15], apesar de um título tão rodenbachiano como *Les brumes*. O editor das poesias póstumas de Tellier, Raymond de La Tailhède[16], foi, junto com Moréas, um dos fundadores da "École romane" de 1891, confessando, porém, francamente a sua proveniência meio decadentista, meio parnasiana:

"Je venais du mystère et des palais antiques..."

– o verso poderia servir de epígrafe a toda a poesia neoclassicista, só raramente capaz de esquecer certas angústias pouco gregas. Mas Raymond de la Tailhède também andava profetizando

"... le jour des strophes fabuleuses
Du poème, trésor magique de beauté";

e isso indica claramente o caminho de purificação, através da doutrina de Mallarmé. Iniciou-o o comte de Montesquiou[17], figura enigmática de *dandy* à maneira de Villiers de L'Isle Adam, modelo do Des Esseintes requintado e decadente de Huysmans, escondendo atrás de versos clássicos, quase parnasianos, uma angústia religiosa que o fez adivinhar e revelar a verdadeira sig-

---

14 Cf. "O simbolismo", nota 32.

15 Jules Tellier, 1863-1889.
Les brumes (1883); *Reliques* (1890).
H. Charasson: *Jules Tellier*. Paris, 1922.

16 Raymond de la Tailhède, 1867-1918.
De la Metamorphose des Fontanes (1895); *Le Deuxième Livre des Odes* (1922).

17 Robert de Montesquiou, 1855-1921.
Hortensias bleus (1896); *Les Paons* (1896); *Prières de tous* (1902).
E. de Clermont-Tonnerre: *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*. Paris, 1925.

nificação da poesia da então esquecida Marceline Desbordes-Valmore. Montesquiou só seria lembrado como amigo de Marcel Proust, se não fosse o seu volume *Prières de tous,* antecipação curiosa de certas expressões do surrealismo – presságio de mais uma possibilidade de evolução pós-simbolista.

A serenidade classicista – pode-se dizer burguesa – do pós-simbolismo encontra-se na poesia de Henri Régnier[18]. Daí levou um caminho para o neoparnasianismo de Gregh[19], que também é, significativamente, grande admirador de Hugo; mas disso não se podiam esperar grandes ressaltados; assim como carece de importância a poesia de epígonos como Angellier, Fabié e Michel Abadie. Era preciso voltar a Mallarmé; e voltar não precisava Jean Royère[20], sempre apóstolo apaixonado da doutrina do mestre, mais importante como teórico da poesia do que como poeta. Nos dias confusos do "naturisme", "humanisme", "unanimisme". Royère conservou viva a memória da poesia pura de Mallarmé, através das páginas da revista *Phalange*, que dirigiu de 1906 a 1914. Um título seu como *Soeur de Narcisse nue* poderia ser título de Valéry. E o papel histórico de Royère talvez se resumisse nisto: ter lembrado sempre

"... le rêve de saisir
L'Essence"

– até o dia em que Valéry, despertando do "rêve" de incubação da sua poesia, revelou "L'Essence".

O altíssimo poeta Paul Valéry[21] é um dos prosadores mais brilhantes da língua francesa. Os quatro volumes que publicou sob o título

---

18 Cf. "O simbolismo", nota 35.

19 Fernand Gregh, 1883-1960.
La beauté de vivre (1900); *Les clartés humaines* (1904); *La Chaîne éternelle* (1910).

20 Jean Royère, 1871-1956.
Soeur de Narcisse nue (1907); *Quiétude* (1920).

21 Paul Valéry, 1871-1945.
La jeune Parque (1917); *Odes* (1920); *Le Cimetière marin* (1920); *Charmes* (1922); *Narcisse* (1926); *Poésies* (1931); – *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895); *La soirée avec M. Teste* (1896); *La crise de l'esprit* (1919); *Eupalinos ou l'architecte* (1921); *Variété* (1924); *Carnet B 1910* (1924); *L'Ame et la Danse (*1925); *Variété II* (1929); *Regards sur le monde actuel* (1931); *Sémiramis* (1934); *Variété III*

Variété são um tesouro de definições e fórmulas de precisão extraordinária; e do poeta hierático, ídolo de todos os esnobes, ninguém esperava o radicalismo destemido da *Crise de l'esprit* e dos *Regards sur le monde actuel*. Valéry não é um filósofo sistemático, mas um contemplativo da estirpe dos grandes sábios do Oriente ou dos gregos pré-socráticos. Esse pensador faz poesia filosófica: a rima permitir-lhe-á aproximações das mais inesperadas de idéias; o ritmo revelará sentidos secretos; e na própria construção arquitetônica do poema encontrar-se-á gravado o mistério do mundo, assim como arquitetos ocultistas esconderam a sua sabedoria nas proporções matemáticas das plantas. Aí estão os grandes poemas que todo mundo admira sem compreendê-los ("Ni lu ni compris?", pergunta o próprio poeta): os fragmentos de *Narcisse*, o *Cantique des Colonnes*, *Ebauche d'un Serpent*, *Palme*, *Cimetière marin*. São grandes meditações filosófico-poéticas –

"Discour prophétique et paré..."

– de forma impecabilíssima, de construção cerrada, de modo que a citação de versos isolados, recurso indispensável na análise de poesia, ali é inconveniente. Como se fosse um pecado contra o espírito do poema. Não é o único motivo das dificuldades de interpretação da poesia valéryana, tão densa, difícil, hermética. Leia-se a análise sutil e justa do *Cimetière marin*, por

---

(1936); *Variété IV* (1938).
A. Thibaudet: *Paul Valéry.* Paris, 1923.
J. Prévost: *La pensée de Paul Valéry.* Paris, 1926.
F. Porché: *Paul Valéry et la poésie pure.* Paris, 1926.
P. Souday: *Paul Valéry.* Paris, 1927.
Fr. Lefèvre: *Entretiens avec Paul Valéry.* 2ª. ed. Paris, 1930.
A. Capasso: *Conclusioni su Valéry.* Genova, 1934.
H. Fabureau: *Paul Valéry.* Paris, 1937.
E. Noulet: *Paul Valéry.* Paris, 1938.
L. Bolle: *Paul Valéry.* Fribourg, 1944.
G. Cohen: *Essai d'explication du Cimetière marin.* Paris, 1946.
M. Bémol: *Paul Valéry.* Paris, 1949.
J. Hytier: *La poètique de Valéry.* Paris, 1953.
N. Suclyng: *Paul Valéry and the Civilized Mind.* Oxford, 1954.
F. E. Sutcliffe: *La pensée de Paul Valéry.* Paris, 1955.
R. Mallet: *André Gide – Paul Valéry. Correspondance, 1890-1942.* Paris, 1955.

Gustave Cohen, e verificar-se-á que há alguma verdade na frase mordaz de León Daudet: atrás da profundeza hermética das poesias de Valéry não há nada do que lugares-comuns triviais que a inteligência brilhante desse francês meridional não deixaria sair em prosa. A desilusão é igual àquela que se experimenta em face de certas interpretações de Mallarmé: essa poesia filosófica não parece encerrar filosofia alguma. O fato da analogia não surpreende muito porque Valéry é o discípulo mais fiel de Mallarmé: na verdade, o seu único discípulo ortodoxo, não tão ortodoxo. "Ortodoxia", porém, é uma maneira de dizer: pois os motivos de Valéry são mallarmeanos, mas o resultado é diferente.

Assim como Mallarmé, é Valéry um poeta da evasão; eis um dos vários motivos da sua aversão por Anatole France, seu predecessor na Academia Francesa, aversão que revelou pela malícia sutil de não pronunciar-lhe nem uma vez o nome no discurso laudatório de praxe. Contudo, Valéry não é evasionista por orgulho ou por timidez.

"Il faut tenter de vivre!",

conclui no fim do *Cimetière marin*; e no fundo da sua emoção intelectual reside a mesma angústia que Mallarmé tão bem conhecia: a consciência "existencialista" de que toda vida está destinada à morte e decomposição. Mas a vida orgânica é a condição da consciência e, portanto, da poesia, contaminada pelas impurezas da nossa constituição biológica e social. Daí a tentativa de basear a poesia nas oscilações pré-conscientes que brotam das estratificações permanentes do Universo e que não é possível exprimir na linguagem racional da prosa francesa; o que se diz em versos não se pode dizer – se os versos são bons – em boa prosa; um poema não pode ser parafraseado; e por isso os poemas filosóficos de Valéry não parecem encerrar filosofia nenhuma, talvez nem seja filosofia; antes o processo de "filosofar", como parece indicar o "culto do método" de Valéry. A poesia de Valéry já se definiu como um processo em andamento entre a atividade vital e a contemplação céptica (ou até niilista), em outras palavras, entre o subconsciente obscuro e a consciência clara, produzindo-se o poema diante do leitor no espaço intermediário da semiconsciência – e daí, concluiu-se, a dificuldade de compreender essa poesia: o hermetismo. Mas "Il faut tenter de vivre", o que só é possível à luz da inteligência; e isso Valéry consegue na

prosa. Na poesia, tenta intelectualizar o ininteligível, daí as suas simpatias temporárias para com Dada e o surrealismo. Como os jovens rimbaudianos, pretende exercer a magia – o título mallarmeano do seu volume de versos, *Charmes*, evoca artes mágicas. Mas o objetivo é diferente. Aí está a Inteligência pura, em toda a sua antivitalidade, assim como M. Teste, o personagem do "romance" de Valéry, viveu no espaço vazio da sua inteligência depurada. A hostilidade de Valéry não se dirige só contra o "esprit" no sentido mundano, mas também contra o "Esprit", que é a sublimação das forças vitais. "O ma mère Intelligence...", assim fala o único poeta que faz da faculdade analítica a sua musa, uma faculdade analítica tão implacável que chega a destruir, mentalmente, o Universo, conforme os versos muito citados –

> "... l'Univers n'est qu'un défaut
> Dans la pureté du Non-Être."

Esse "niilismo" é o resultado do narcisismo do intelectual que passa a vida "contemplando o umbigo da sua inteligência". Por isso, o cume do valérysmo não é a poesia, mas o silêncio completo. Por isso, Valéry passou mais de vinte anos em silêncio completo, sem publicar nada. Preparou-se, durante esse período de incubação, o caminho de volta à poesia através da prosa. Nesta, analisa e decompõe o mundo para dar lugar à criação mágica de uma poesia sem finalidade "mundana" nem humana, contemplando-se a si mesma com o encanto de Narciso perante o seu próprio retrato na água pura e vazia – tema predileto de Valéry.

Dizia-se que Valéry, encarnação da Inteligência, é inimigo do Espírito. Nisso, ele é anti-romântico por excelência, mas também é arquieuropeu; a sua Inteligência encontra-se no pólo oposto do Espírito romanticamente desenfreado, que foi o ídolo de Dostoievski. Pelo mesmo motivo, não podia ficar mallarmeano ortodoxo. O método de chegar à poesia pura – a eliminação da "anedota", o hermetismo – é o mesmo mestre. Mas o fim não pode ser a música em palavras, ideal do grande professor da Rue de Rome. Na música há muito Espírito, sublimação de forças vitais transfiguradas; é a arte especificamente dionisíaca. Valéry, porém, pretende transformar a língua em rede de fórmulas matemáticas, língua pura assim como é puro um desenho geométrico de sentido algébrico. Os

corpos morrem e o Universo é uma mancha. Mas as fórmulas pertencem ao reino das idéias platônicas. Em vez da música que Mallarmé ambicionava, nota Valéry as proporções matemáticas nas quais os sons se baseiam. Dá-lhes nomes da mitologia grega; e assim nascem aquelas meditações de "dureté précieuse" como esculturas gregas, que não têm nada a ver com a Grécia verdadeira, mas são pedras fundamentais de uma Grécia fantástica, renascida no cérebro de um engenheiro moderno. Neste sentido, é Valéry "le classique du symbolisme"; com efeito, a sua arte é clássica.

"Fórmula" e "forma" são, em Valéry, sinônimos: eis por que a sua poesia filosófica não parece encerrar filosofia alguma. A forma poética é a própria filosofia de Valéry – o que ele não pode dar na sua prosa; quer dizer, a sua filosofia é estética, e o conteúdo filosófico da sua poesia reside no fato de ela ser – já não "l'art pour l'art", como a de Mallarmé, mas "la forme pour la forme". Deste modo, um problema arquivelho da estética, a relação entre forma e conteúdo, está em Valéry resolvido por meio de uma equação matemática. Valéry, o poeta, foi engenheiro, matemático. Renunciou à música de Mallarmé, só para enriquecer a sua poesia de valores geométricos, esculturais, visuais enfim. A "anedota", isto é, o conteúdo capaz de ser parafraseado, desapareceu, mas a paisagem renasceu em torno das estátuas e fragmentos de estátuas. Em *Palme* e *Cimetière marin* é inconfundível a atmosfera mediterrânea. "Ni vu ni connu", diz o poeta; mas o leitor responde: "déjà vu". Conhece essa paisagem de "Midi là-haut, midi sans mouvement". Sem nenhuma ebriedade dionisíaca realizou Valéry a "poesia do Sul" com a qual Nietzsche sonhara". É a poesia moderna que volta ao berço da civilização ocidental, e em face da permanência desse céu azul e desse mar azul em versos franceses perde o sentido a dúvida segundo a qual se trata de uma renascença ou de um fim definitivo. A poesia de Valéry é um

> "... des pas ineffables
> Qui marquent dans les fables."

Há quem prefira a prosa de Valéry à sua poesia. Há quem considere Valéry maior artista que poeta. Como inteligência em prosa e como artista em verso não há, neste século, quem se lhe compare. "We shall not look upon his like again."

O silêncio voluntário de Valéry durante o espaço de tempo de uma geração inteira teve o mesmo efeito, no plano internacional, como na Inglaterra o retardamento da publicação das poesias de Gerard Manley Hopkins durante trinta anos depois da sua morte. A poesia de Valéry, típica do grande pós-simbolismo de 1910, só começou a ficar conhecida por volta de 1920. Sua repercussão pertence, portanto, a um período posterior.

Em 1922, ano da edição de *Charmes*, a literatura francesa, perturbada pelos modernistas e dadaístas, podia aceitar qualquer discussão em torno do conceito da poesia; mas ninguém podia fazer poesia mallarmeana. Deste modo, havia uma grande discussão em torno de Valéry e da "poésie pure"; mas não surgiram poetas valéryanos. A "poésie pure" encontrou discípulos na Itália, no círculo de Ungaretti, então meio afrancesado, e sobretudo na Espanha: Jorge Guillén, Cernuda e outros; porque, nos países de D'Annunzio e do "modernismo" de feição hispano-americana, a purificação mallarmeana da poesia ainda não estava realizada. Aqueles poetas espanhóis são realmente discípulos do poeta francês, embora não só deste; interviera a influência de Juan Ramón Jiménez, que é o verdadeiro contemporâneo de Valéry, do período em que este último não publicava nada. Valéry "estreou", por volta de 1920, entre dadaístas e surrealistas: Jiménez estreou sob a influência do modernista Villaespesa[22], decadentista e verbalista que adorava a D'Annunzio e renovou com dramas poéticos, cheios de falsidade pitoresca, o sucesso de Zorrilla.

Era imenso o caminho que Juan Ramón Jiménez[23] tinha de percorrer entre aquele romantismo superficialmente modernizado até a

---

22 Francisco Villaespesa, 1877-1935.
Intimidades (1898); *Tristitae rerum* (1906); *Las horas que pasan* (1909); *Libro de los sonetos* (1913), etc.
Teatro: *El Alcázar de las Perlas* (1911); *Doña María de Padilla* (1913), etc.
F. de Onís: "Francisco Villaespesa y el modernismo". (In: *Revista Hispánica moderna*, III, 1936/1937.)

23 Juan Ramón Jiménez, 1881-1958.
Arias tristes (1903); *Jardines lejanos* (1904); *Elegías puras* (1908); *Las hojas verdes* (1909); *Soledad sonora* (1911); *Labirinto* (1913); *Sonetos Espirituales* (1917); *Poesías escogidas* (1917); *Diario de un poeta recién casado* (1917); *Eternidades* (1918); *Piedra y cielo* (1919); *Segunda antologia poética* (1920); *Belleza* (1923); *Unidad* (1925);

realização daquilo que ele mesmo define como "classicismo". "Clasicismo: secreto plena y exactamente revelado; – Clasicismo: perfeción viva; – Clasicismo: dominio retenedor de lo dinámico." Estas definições bastam para justificar, no terreno da história literária, a aproximação com Valéry, contra cujo intelectualismo o poeta espanhol se pronunciou, aliás, com certa amargura, desfazendo os direitos da poesia "espontânea". Jiménez começou como "modernista"; mas as obras que denotam a influência de Vilaespesa, o próprio poeta chama-lhes "pré-históricas". A "verdadeira obra" – essa expressão repetir-se-á várias vezes durante a carreira poética de Jiménez – começa com *Arias tristes* e *Jardines lejanos*: nas quais o poeta já não é adepto do modernismo hispano-americano, e sim dos mestres franceses desse modernismo, de Moréas, sobretudo, e de outros poetas da famosa antologia *Poètes d'aujourd'hui*, de Van Bever e Léautaud; também se percebe a influência dos pré-rafaelitas ingleses – Jiménez conhece profundamente as poesias de muitas línguas, e mais do que uma vez lembrou ele mesmo uma ou outra influência que escapara aos críticos, como, por exemplo, da poesia intimista de Hugo. Então, por volta de 1903, Jiménez era um "simbolista" ligeiramente decadentista –

> "Tristeza dulce del campo.
> La tarde viene cayendo..."

– um romântico melancólico, mas já capaz de comunicar a música serena da sua paisagem da Andalucía:

> "Dios está azul. La flauta y el tambor
> anuncian ya la flor de primavera..."

Sucesión (1932); *Presentes* (1933); *Canción* (1936); *Canciones de la nueva luz* (1939); *Animal de fondo* (1949).

E. Neddermann: *Die Symbolistischen Stilelemente im Werk von Juan Ramón Jiménez.* Hamburg, 1935.

E. Diez Canedo: *Juan Ramón en su obra.* México, 1944.

G. Figueira: *Juan Ramón Jiménez, Poeta de lo inefable.* Buenos Aires, 1944.

J. Ortiz: *Juan Ramón Jiménez.* México, 1950.

G. Palau de Neme: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez.* Madrid, 1957.

Depois, Jiménez tornou-se cada vez mais conciso, epigramático, em poesias de poucos versos, irregulares, lembrando algo a seu patrício Antonio Machado e, mais, a outro patrício, pré-simbolista: Gustavo Adolfo Bécquer. Esse caminho de purificação, renúncia definitiva ao sentimentalismo romântico, leva o poeta a regiões perto da humildade cristã de Jammes:

"Plenitud de lo mínimo
que llena el mundo y fija
el pensamiento inmenso."

Os *Sonetos espirituales*, por mais perfeitos que sejam, ficam obra marginal ao lado de outro resultado mais importante: uma pureza que se esqueceu deliberadamente de toda a história da poesia espanhola (talvez menos san Juan de la Cruz) para voltar a Garcilaso de la Vega, o poeta do "río divino":

"Río de cristal, dormido
y encantado..."

Em 1917, Jiménez publicou uma antologia, tirada dos seus volumes já publicados, deixando porém quase nenhuma linha sem modificações importantes. "A verdadeira obra" começou de novo. O volume principal dessa nova fase é *Piedra y cielo*, que deu nome a "escolas" inteiras de poetas hispano-americanos, os "piedracielistas". E, já em 1922, seguiu-se a *Segunda antología poética*, novo início, declarando-se obsoleto todo o passado do poeta. Desde então, publicou, em pequenos volumes e folhetos avulsos, quase só "antologías", isto é, novas versões emendadas de poesias antigas suas, renovando-se continuamente. Jiménez, que parece na leitura o mais meigo e suave dos poetas, é na verdade um temperamento tempestuoso, o que se revela também nas suas críticas implacáveis de poetas velhos e novos. Jiménez julga-se com direito para tanto porque não era tão implacável contra ninguém como contra si mesmo, até chegar àquele "clasicismo" que é a sua forma da "poèsie pure":

"Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!"

Ultrapassara, já faz muito tempo, a fase bécqueriana, construindo composições de tamanho algo maior e de tom hermético que correspondem às

composições maiores de Valéry: “Criatura afortunada”, “Pájaro fiel”, “Flor que vuelve”, “Sitio perpetuo”. A Valéry lembra uma estrofe como

> “Intelijencia, dame
> el nombre exacto de las cosas!
> Que mi palabra sea
> La cosa misma,
> Creada por mi alma nuevamente.”

A diferença, porém, não é só de ordem formal. A Inteligência de Jiménez aspira ao

> “Límite exacto de la vida,
> perfecto continente,
> armonía formada, único fin,
> definición real de la belleza...”

“Exacto” e “real” são reações contra o falso romantismo. Jiménez pretende ser “poeta español universal que no toca el tópico español”. Detesta o folclore pitoresco; mas detesta igualmente o falso universalismo romântico que confunde a “real beleza” com as efusões desordenadas de um “eu” caótico. Daí sua hostilidade contra a eloqüência hispano-americana e, especialmente, contra Pablo Neruda. Até este ponto seria possível falar de Jiménez em termos mallarmeanos. Mas falta-lhe totalmente o evasionismo. A sua poesia

> “... ensancha con su canto
> la hora parada de la estación viva,
> y nos hace la vida suficiente.”

Este poeta não precisa “tenter de vivre”; a sua póesia é a sua vida, mas uma vida transfigurada. A “permanência” da poesia de Jiménez não é a de figuras geométricas, mas de “lugares-comuns” sentimentais, cada vez mais purificados e enfim puros. Ocasionalmente, Jiménez emendou o “Yo me moriré...” de uma das suas primeiras poesias em “Yo no volveré...”: não satisfeito com o eufemisno, chegou a explicar:

> “Morir es sólo
> mirar adentro; abrir la vida solamente

adentro; ser castillo inexpugnable
para los vivos de la vida."

A poesia de Juan Ramón Jiménez é como uma misteriosa luz acesa, transformando a mais reclusa das "torres de marfim" em farol para os navegantes do mar lá fora.

Assim como no caso de Valéry, se bem que por motivos diferentes, a influência de Jiménez só se tornará sensível depois da primeira guerra mundial. Até então, o seu lugar histórico na evolução da poesia ibérica está ocupado por Eugênio de Castro[24], o simbolista-classicista, tão maltratado pelos críticos modernistas da poesia portuguesa, mas de influência incalculável sobre tantos poetas espanhóis, hispano-americanos, italianos e da Catalunha.

A Catalunha é, porém, um caso especial, que merece parêntese. Verdaguer fora uma figura comovente de poeta-sacerdote. Maragall já foi poeta notável. Mas sob o impacto da poética pós-simbolista essa cidade de Barcelona, que durante quatrocentos anos ficara literariamente muda, tornou-se um dos centros da poesia européia. O primeiro lugar, cronologicamente, pertence a Guerau de Liost[25], poeta altamente intelectualizado, às vezes irônico, outras vezes fantástico, o poeta típico da cidade de Barcelona que naqueles anos deixou de ser capital de província para tornar-se a maior aglomeração humana da Espanha, mostrando todas as facetas de metrópole moderna, incendiada pela mais violenta luta de classes – a cidade do anarquismo – e pelo sol ardente do céu mediterrâneo. O centro do movimento poético catalão foi López Picó[26], que dirigiu o órgão *La Revista*, poeta muito rico, muito variado e, às vezes, desigual, tipicamente mediterrâneo:

---

24 Cf. "O simbolismo", nota 74.

25 Guerau de Liost (pseudônimo de Jaume Bofill i Mates), 1878-1933.
La muntanya d'ametistes (1908); *La ciutat d'ivori* (1918).

26 Josep María López Picó, 1886-1959.
Epigrammata (1914); *Ofrena* (1915); *Absencias paternales* (1919); *El meu pare i jo* (1920); *El retorn* (1921); *Popularitats* (1922); *Les enyorances del mon* (1923); *Cinc poemes* (1924); *Elegia* (1925); *Jubileu* (1926); *Invocació secular* (1926); *L'oci de la paraula* (1927); *Meditación in jaculatories* (1928); *Temes* (1928); *Carnet de ruta* (1919); *Salutaciones d'arribada* (1929); *Represa de la primera ofrena* (1930); *Epitalami* (1931); *Antología Lírica* (1931), etc.
M. de Montoliu: *Breviari critic.* Barcelona, 1926, 1929, 1931.

"Goig etern que la llum torna
de l'un jorn per l'endemà:
tot el destí ve de Roma
e tots els camins lui van."

É um poeta de alegria dionisíaca como a de Maragall, mas distinguindo-se dele pela precisão clássica do estilo poético e pela capacidade ilimitada de se renovar: é um dos grandes poetas da nova literatura catalã, que é, em poesia lírica, uma das mais ricas do século XX. Assim como Valéry e Jiménez, López Picó também é prosador e crítico, muito compreensivo, sem *parti-pris* injustificado ou justificado. Seu papel de líder do movimento poético catalão não ficou, porém, sem contestação. As gerações atuais preferem a poesia de Carner[27], que é um mallarmeano ou valéryano mais puro, transfigurando com felicidade igual paisagens da sua terra e cenas populares, idílicas; o poeta catalão pode ser mediterrâneo sem sacrificar a um artificial "mito do Mediterrâneo". Seu poema longo *Nabi*, escrito no exílio, passa pela obra principal da literatura moderna da Catalunha.

O teórico desse movimento foi Eugenio D'Ors[28], o autor da *Ben plantada*, espécie de novela que é, ao mesmo tempo, o manifesto do neoclassicismo catalão. Mas a Catalunha não é só clássica; também tem outros aspectos, igualmente importantes. E o próprio D'Ors, teórico do classicismo mais ortodoxo, também agiu como propagandista do neobarroquismo. Na verdade, D'Ors não é pensador coerente, mas impressionista. Seu *Glossari*, que publicou durante muitos anos sob o pseudônimo "Xenius", é um repositório imensamente rico de idéias fascinantes e contraditórias; nos últimos anos dessa atividade intelectual multiforme, defendeu idéias fascistas.

---

27 Josep Carner, 1884-1970.
La paraula en el vent (1914); *Bella terra, bella gent* (1918); *El cor quiet* (1925); *Nabi* (1941).
J. Folguera: *Los noves valors de la poesia catalana.* Barcelona, 1919.
J. M. Miqueli Vergés: *Prólogo de "Nabi".* Buenos Aires, 1941.

28 Eugenio D'Ors, 1882-1954.
La ben plantada (1912); *Nuevo Glosario* (1920); *Oceanografía del tedio* (1921) etc., etc.
J. L. L. Aranguren: *La filosofía de Eugenio D'Ors.* Madrid, 1948.

O fato é lamentável, mas não está isolado; quando o simbolismo neoclassicista pretende sair do seu mundo de poesia autônoma para se aproximar do mundo das realidades sociais, cai fatalmente em certo imperialismo literário. Isso se verificou até num terreno tão distanciado do neoclassicismo ibérico como o do neoclassicismo alemão. O primeiro simbolista alemão que chegou à concisão de fórmulas filosóficas em poemas epigramáticos fora Wilhelm von Scholz[29]; compreendendo a natureza dialética do seu pensamento, tentou o caminho do drama, seguindo assim as tentativas do maior neoclassicista alemão, Paul Ernst[30], uma das personalidades mais contraditórias do século XX; o classicismo, estilo das suas obras principais, não foi senão uma fase da sua carreira tortuosa, do naturalismo às tragédias "clássicas", e do marxismo ao nacionalismo alemão, o fascismo ao qual Ernst aderiu sem sinceridade como que para vingar-se dos sofrimentos de uma carreira composta de fracassos. Em Ernst perdeu-se um grande talento. A possibilidade da epopéia estava realmente no caminho entre o naturalismo e o simbolismo – já se revelou isso no *Olympischer Fruehling* de Spitteler, este bloco de filosofia naturalista em língua nietzschiana. Algo como uma epopéia neoclassicista realizou-se na Polônia, onde Staff[31] já tinha dado o passo do simbolismo decadente em direção a uma poesia firme em fundamentos gregos. Reymont[32] tirou a conclusão. Tinha principiado como naturalista típico e dos mais fortes – *Terra de Promissão* é o romance da nova indústria têxtil na região de Lodz. Depois, escreveu romances simbolistas à maneira de Huysmans, sinfonias de cores em estilo

---

29 Cf. "O simbolismo", nota 186.

30 Paul Ernst, 1866-1933.
Demetrios (1905); *Canossa* (1908); *Brunhild* (1909); *Ninon de Lenclos* (1910); *Ariadne auf Naxos* (1912); *Der heilige Crispin* (1913); *Preussengeist* (1915), etc.
A. Potthoff: *Paul Ernst.* Muenchen, 1935.

31 Cf. "O simbolismo", nota 103.

32 Wladislaw Reymont, 1868-1925.
Terra de Promissão (1899); *Aurora* (1902); *Os Camponeses* (1904/1909); *1794* (1913/1928).
J. Lorentowicz: *Ladislas Reymont. Essai sur son oeuvre.* Paris, 1915.
A. Schoell: *Les paysans de Reymont.* Paris, 1925.
W. Falkowski: *Wladislaw Reymont.* 2ª. ed. Warszawa, 1929.

requintado e com alusões a mistérios ocultistas. Enfim, *Chlopi* (*Os Camponeses*) é a epopéia da aldeia polonesa de Lipce: não durante determinada época histórica, mas durante as quatro estações que determinam as quatro partes do ano: Outono, Inverno, Primavera, Verão. Já o princípio com o outono, que é mais importante para o camponês do que a primavera preferida pelos poetas líricos, revela o espírito anti-romântico de Reymont. A obra é séria, até sombria como a paisagem; mas não falta certo humorismo rústico, tampouco como nos idílios sicilianos de Teócrito. Em compensação, Reymont só pretende apresentar aspectos exteriores, sem internar-se na psicologia dos personagens; e isto, que parece herança do materialismo naturalista, afirma tê-lo aprendido em Homero. Talvez seja a obra de Reymont mais latina do que grega; em todo caso, inteiramente oposta ao "Espírito" de Dostoievski, ao "dinamismo eslavo", como os romances, escritos em inglês, do seu patrício Conrad.

Um perigo inerente ao neoclassicismo que pretende ser "permanente" e oposto às "acomodações dialéticas" é a falsa autonomia da "poesia erudita" ou filosófica. Este gênero contou no começo do século XX com vários representantes – não sem valor, mas as mais das vezes esterilizados por ambições desmesuradas. Perderam-se assim, em fragmentos ou tentativas sempre renovadas sem sucesso definitivo, alguns grandes talentos. O mais rico deles foi Rudolf Borchardt[33], prosador, poeta, antologista de grandes méritos e maiores esperanças: as suas obras de vulto não correspondem à ambição. Sobrevivem só as modernizações bem sucedidas de obras medievais. Quase só obras de vulto empreendeu Albrecht Schäffer[34], tentando renovar em versos simbolistas a *Odisséia* e o *Parzival* e criar, em *Helianth*, a epopéia da paisagem nórdica; foi um grande-burguês sério e culto, que pretende guardar os ideais de Goethe: seus últimos romances são obras panorâmicas de retrospectiva contemporânea. De "fracasso" tampouco

33 Rudolf Borchardt, 1877-1945.
Prosa (1920); *Der Durant* (1920); *Die halbgerettete Seele* (1920); *Vermischte Gedischte* (1924), etc.
H. Hennecke: *Rudolf Borchardt.* Wiesbaden, 1954.

34 Albrecht Schäffer, 1885-1950.
Helianth (1912); *Josef Montfort* (1918); *Elli* (1919); *Der goettliche Dulder* (1920); *Parzival* (1922); *Ruhland* (1937).

se pode falar em face da perfeição formal das obras do russo Viatcheslav Ivanov[35], que pertenceu ao círculo dos Balmont e Briussov, tendo preferido, porém, aos modelos do simbolismo francês a maneira do epígono classicista Platen. Ivanov é mesmo o Stefan George russo, sem pretensões políticas, mas com muita angústia religiosa, errando entre interpretações místicas da mitologia grega – um Soloviev ocidentalista; um Tântalo (eis, aliás, o título da sua primeira obra) dos sofrimentos do "humanismo entre citas bárbaros". "Humanista entre bárbaros" também foi Babits[36], o "poeta doctus" da literatura húngara, grande poeta simbolista-neoclassicista, tradutor de Dante e Baudelaire, Shakespeare e Goethe – ele também um ocidentalista, preocupado com o destino de sua raça ameaçada. Encontra-se um "poeta doctus" assim até na América anglo-saxônica – entre os hispano-americanos citar-se-iam vários ao lado do simbolista colombiano Guillermo Valencia, autor de *Ritos* – na pessoa de Leonard[37], tradutor de Lucrécio, poeta de convicções naturalistas em língua latinizada. E "docti" também são os dois maiores poetas da Holanda moderna: Boutens e J. H. Leopold. O único "grego" autêntico entre os poetas antiqüizantes é mesmo Boutens[38], tradutor de tragédias gregas e adepto da "poèsie pure", vaso de "vozes de ouro na minha alma" –

---

35 Viatcheslav Ivanovitch Ivanov, 1866-1949.
Tantalo (1905); *Cor ardens* (1912); *Prometheus* (1912), etc.

36 Mihály Babits, 1883-1941.
Folhas de Coroa de Íris (1909); *Laodameia* (1910); *Príncipe, o Inverno pode chegar* (1911); Tradução da *Divina Comédia* (1911/1923); *Recitativ* (1916); *Vale de Inquietação* (1920); *Castelos de Cartas* (1924); *Ilha e Mar* (1925); *Filhos da Morte* (1927); *Versos* (1928).
A. Schöplin: "Mihály Babits". (In: *Escritores húngaros.* Budapest, 1916.)
Homenagem a Babits. (Número especial da revista *Nyugat,* abril de 1924.)

37 William Ellery Leonard, 1876-1944.
Two Lives (1925); *A Son of Earth* (1928).

38 Peter Cornelis Boutens, 1870-1943.
Stemmen (1907); *Carmina* (1912); *Lentemaann* (1916); *Liederen van Isoude* (1919); *Strofen uit de nalatenschap van Andries de Hoghe* (1919); *Zomerwolken* (1922); *Hollandsche. Kvatrijnen* (1932).
A. Reichling: "Het platonische denken bij P. C. Boutens." (In: *Studien*, CII, 1925).
D. A. M. Biennendijk. *Een protest tegen de tijd.* Amsterdam, 1945.

"Een gouden stem is door mijn ziel gegangen..."

– as vozes das idéias platônicas; Boutens é místico e músico da filosofia platônica que lhe significa Verdade "sans phrase". É admirável a existência desse poeta e dessa poesia: em clima frio, um outro Juan Ramón Jiménez, talvez não inferior ao grande espanhol. Poetas como Boutens e Leopold apenas não são reconhecidos no mundo inteiro como companheiros dignos de um Rilke ou Valéry pela escassa divulgação de sua língua; o mesmo destino que limita a repercussão do húngaro Ady e do português Fernando Pessoa.

Boutens é pós-simbolista: o seu ponto de partida foram os versos "sensitivistas", mallarmeanos, de Gorter; e a sua ambição foi captar a música das esferas. A mesma poesia sensitivista de Gorter serviu de ponto de partida a Leopold[39], mas a sua ambição é antes a de Valéry; ou seria a mesma, se a sua arte clássica se pudesse livrar da angústia de "oscilar entre morte e vida" –

Dit zweven
tusschen dood en leven... –

Leopold não resolveu o problema do *Cimetière marin*. É, no entanto, um dos maiores poetas do século XX; e como Valéry, como outros grandes poetas do século, considerava como o mais alto ponto de elevação poética o silêncio completo. O classicismo é mais formal na poesia do russo Kusmin[40]; os primeiros simbolistas russos, os afrancesados Balmont, Briussov, Annenski, já preferiam chamar-se "decadentes", e nada se modificou nisso pela adoção de formas gregas, seja em Ivanov, seja em Kusmin, cuja obra principal se chama *Canções Alexandrinas*. O "akmeísmo", eis o nome preciosista desse grupo de poetas, tem importância na história da poesia russa, em transição entre o decadentismo e a renascença religiosa

---

39 Jan Hendrik Leopold, 1865-1925.
Verzen (1913); *Cheops* (1915); *Verzen* (1926).
A. Roland-Holst: *Over den dichter Leopold.* Maastricht, 1926.

40 Mikhail Alexeievitch Kusmin, 1877-1928.
Canções Alexandrinas (1906); *Redes* (1908); *José Carinhoso* (1909).

depois da malograda revolução de 1905. Foi essa Rússia meio mística, meio "grega", que repercutiu na poesia órfica de Rilke. Mas não repercutiu nela mais do que a Toscana franciscana, ou a França de Rodin, ou a Dinamarca de Jacobsen, ou a Flandres medieval, ou a Espanha do Greco. A poesia de Rilke é receptáculo de muitas influências. Mas o próprio poeta foi tão solitário – a figura mais solitária entre os grandes poetas deste século – que qualquer tentativa de aproximá-lo de outros ou de enquadrá-lo em qualquer "movimento" se torna, fatalmente, artificial.

Rilke[41] estava destinado à solidão e ao cosmopolitismo. Natural de Praga, isto é, da minoria alemã dessa cidade eslava, estava como isolado no espaço literário. Aquela minoria compõe-se exclusivamente de burguesia, altos funcionários civis e militares e, sobretudo, de intelectuais; não há, nela, "povo" que fale com acento regional, assim como acontece em todas

---

41 Rainer Maria Rilke, 1875-1926. (Cf. "O simbolismo", nota 125.)
Larenopfer (1896); *Traumgekrönt* (1897); *Mir zur Feier* (1900); *Buch der Bilder* (1902); *Stundenbuch* (1903); *Neue Gedichte I* (1907); *Neue Gedichte II* (1908); *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910); *Sonette an Orpheus* (1923); *Duineser Elegien* (1923); *Spaete Gedichte* (1935).
R. Faesi: *Rainer Maria Rilke.* 2ª. ed. Wien, 1922.
G. Buchheit: *Rainer Maria Rilke.* Zuerich, 1928.
F. Dehn: *Rainer Maria Rilke und sein Werk.* Leipzig, 1934.
F. Klatt: *Rainer Maria Rilke.* Berlin, 1936.
H. Caemmerer: *Rainer Maria Rilke's Duineser Elegien.* Stuttgart, 1937.
H. E. Holthusen: *Rilke's Sonette on Orpheus.* Muenchen, 1937.
M. Betz: *Rilke vivant.* Paris, 1938.
S. Vestdijk: *Rilke als barokkunstenaar.* Amsterdam, 1938.
E. M. Butler: *Rainer Maria Rilke.* Cambridge, 1941.
D. Bassermann: *Der spaete Rilke.* Muenchen, 1947.
R. Guardini: *Zu Rainer Maria Rilke's Deutung des Dasiens.* Godesberg, 1948.
O. F. Bollnow: *Rilke.* Stuttgart, 1951.
E. Heller: *The Disinherited Mind. Essays in Modern German Literature.* London, 1952.
J. F. Angeloz: *Rilke.* Paris, 1952.
P. Demetz: *René Rilke's Prager Jahre.* Duesseldorf, 1953.
H. W. Belmore: *Rilke's Craftmanship.* Oxford, 1954.
E. Buddeberg: *Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie.* Stuttgart, 1954.
E. Simenauer: *Rainer Maria Rilke. Legende und Mythus.* Bern, 1954.
N. Fuerst: *Phase of Rilke.* Indianapolis, 1958.

as outras regiões do território lingüístico alemão; falam um alemão livresco assim com foi "pura" a linguagem do praguense Kafka[42]. E livresca também foi sempre a linguagem de Rilke, nutrida das mais diversas influências: francesas e russas, italianas, dinamarquesas e espanholas. Rilke expatriou-se cedo. Viajou muito. Mas os seus contatos com aqueles países nunca foram de ordem humana; sempre e apenas, de ordem artística e literária. Toda a sua poesia da primeira fase – mais tarde condenada pelo próprio poeta – é poesia de segunda mão; embora não carecendo de certo encanto juvenil que continua até hoje entusiasmando os leitores e sobretudo as leitoras de poemas como o "Cornett Rilke".

Essa primeira poesia de Rilke, influenciada por Heine, por Hofmansthal e pelos simbolistas franceses, é de evidente fraqueza sentimental e construtiva. Mas no *Buch der Bilder* (*Livro das Imagens*) já aparecem os temas permanentes da poesia rilkiana: a Morte, como sentido ideal da vida terrestre; e os Anjos, como arquétipos espirituais da existência humana. Nesse livro já poderia estar o verso mais famoso que Rilke escreveu –

"O Herr, gib jedem seinen eig nen Tod...;

"Ó Senhor, dá a cada um a sua própria morte". Mas esse verso já é do *Stundenbuch* (*Livro das Horas*). Não é a mais profunda, mas constitui a mais bela e comovida poesia religiosa do nosso tempo, inesgotável em imagens da imanência divina: comparando Deus a uma "torre arquivelha em torno da qual giram as coisas como aves"; ao "silêncio depois do toque dos relógios"; "teu reino é como a fumaça que sai de noite das chaminés das casas"; e Deus será "o futuro, grande aurora sobre as planícies da eternidade". A crítica contemporânea, iludida quanto ao valor religioso dessas imagens, lembrou os místicos alemães medievais – mas Rilke não é um Maeterlinck alemão. O próprio poeta confessou a influência russa – mas não é a mística de Dostoievski; quando muito, a Rússia estilizada e preciosista dos simbolistas – já se falou em "templos sem altar"; e a religião de Rilke chega a ser altar sem Deus. Durante a vida toda, do *Livro das Horas* até as *Elegias de Duíno*, o poeta foi irredutivelmente anticristão. Decisiva foi a influência

42 E. Goldstuecker: *Ueber die Prager Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts.* Dortmund, 1965.

do dinamarquês Jacobsen, místico ateu; e, com efeito, o Deus do *Stundenbuch* é uma criação do espírito humano – "construímos a tua catedral" – e é a divindade do próprio espírito humano que é celebrada em fórmulas de religiões extintas ou abandonadas, apesar das expressões de humildade franciscana. Esse preciosismo simbolista está em relações íntimas com o mito que os admiradores do poeta, com a sua própria colaboração eficiente, criaram em torno dele. Rilke, de inabilidade extrema na vida prática, era bastante hábil para criar à sua volta a auréola de poeta franciscano, de inspiração divina e humildade monacal; uma multidão de admiradores devotos adora-o, e só pouquíssimos críticos (Jiménez, aliás, entre eles) tiveram a coragem de caracterizá-lo como esteticista, cosmopolita, servidor esnobístico de altos aristocratas que fingiam compreendê-lo e cuja admiração ele aceitou para viver bem a expensas deles. Mas o esnobismo não é impedimento da inspiração. O "novo" retrato, algo caricaturado, não vale mais do que aquele "mito" para definir a poesia de Rilke, que se tornará, pouco depois do *Stundenbuch*, um dos poetas mais inspirados de todos os tempos; o problema psicológico da adaptação do poeta ao seu ambiente não é da competência da crítica literária. Mas à história literária importa a veracidade parcial daquele retrato. Rilke, antigo discípulo de Hofmannsthal, era, como este, filho da "aristocracia de serviço" do Império dos Habsburgos, classe decadente que já perdera a base social. O decadentismo de Rilke não era afetação, e sim a verificação de uma perda da realidade; fenômeno psicológico da compensação que deu como resultado nova tentativa mallarmeana de "desrealizar" a realidade.

Mas Rilke não foi mallarmeano. Ele mesmo atribuiu a objetividade dos seus "Dinggedichte" ("poemas objetivos"), nos dois volumes dos *Neue Gedichte* (*Poemas Novos*), à influência de Rodin, cuja escultura lhe teria ensinado a arte de dar contornos firmes aos seus poemas, até então musicalmente vagos. Seria influência estranha, da parte de um escultor que foi impressionista. O crítico holandês Vestdijk chamou a atenção para os aspectos barrocos da arte rilkiana dessa fase. E barroca é, realmente, a onipresença da Morte nesses poemas, à qual devem a transparência: objetos e personagens apresentados com a maior objetividade são no entanto símbolos diáfanos de realidade além da realidade. Poemas como "Morgue", "Pantera no Jardin des Plantes", "Sarcófagos Romanos", "Fonte Romana",

"Dançarina espanhola", "Alceste" são dos mais perfeitos "retratos" em toda a história da poesia universal; e como interiormente iluminados por uma luz misteriosa que os desrealiza.

Aos *Poemas Novos* seguiu-se imediatamente a grande crise espiritual cujo documento é o romance desolado *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Os Cadernos de Malte Laurids Brigge).* Sob a influência evidente de Jens Peter Jacobsen, cujo problema também fora o desacordo entre a expressão mística e a experiência de ateu, Rilke pretende dar um auto-retrato estilizado. Mas nessa mesma obra, intimamente inverídica, encontram-se as linhas que definem a verdadeira experiência poética: "Para escrever um verso, um verso só, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas. É preciso ter experimentado os caminhos de países desconhecidos, despedidas já há muito previstas, mistérios da infância que ainda não se esclareceram, mares e noites de viagens. Nem basta ter recordações de tudo isso. É preciso saber esquecê-las quando se tornarem numerosas, e é preciso ter grande paciência para esperar até que voltem. Porque as recordações – isto ainda não é a poesia. Só quando se incorporaram em nós, quando já não têm nome e já não se distinguem do nosso ser, só então pode acontecer que numa hora rara surja a primeira palavra de um verso." As expressões preciosas ainda cheiram a simbolismo neo-romântico da primeira fase. Mas já se trata da poética realizada nos *Poemas Novos*. O esteticismo inegável de Rilke agora já tem outro sentido. Por meio de alusões e elusões pretende o poeta aproximar-se da verdadeira existência, que a morte não seria capaz de destruir: "Gesang ist Dasein" ("Canto é Existência"). Nas obras herméticas, *Duineser Elegien* (*Elegias de Duíno*) e *Sonette an Orpheus* (*Sonetos a Orfeu*), aproxima-se Rilke de um existencialismo ontológico, antecipando conceitos de Heidegger e preparando o caminho à crítica que em sentido heideggeriano lhe interpretará a poesia. Nessa fase hermética de Rilke voltam os anjos, agora reconhecidos como "aves mortais da alma":

> "Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh' mir,
> Ansing'ich euch, fast tödliche Voegel der Seele."

E nos *Sonette an Orpheus* celebra a volta da vida, através da poesia, à fonte da existência, "zum Uralten". Nesta vitória não há lugar para júbilo:

"Wer spricht von Siegen? Ueberstehn is alles…"

"Quem fala de vitórias? Agüentar é tudo..." Só se trata de viver até o fim essa vida irremediavelmente condenada. A última esperança é a transfiguração pela arte. Num dos "poemas novos", "Archaischer Torso Apollo" ("Torso Arcaico de Apolo"), a estátua do deus é comparada à luz duma lâmpada meio apagada, mas –

"denn da ist keine Stelle
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben aendern."

"… não há nenhum lugar", na superfície desse tronco mutilado, iluminado por dentro, "que não te fite. Precisas modificar a tua vida". Nesta advertência ética, o existencialismo está superado. O último Rilke é um clássico à sua maneira: um clássico da morte, em sentido oposto como Valéry, apesar da afinidade secreta entre as *Duineser Elegien* e o *Cimetière marin*. Enfim, a sua perspectiva sobre o mar ainda é mais serena, mais grega que a do poeta mediterrâneo. Sua última definição da poesia, como "ruehmende Klage" ("elegia que glorifica"), tem algo do espírito da tragédia sofocliana.

Para nós outros, contemporâneos, é extremamente difícil distinguir a parte mortal e a parte permanente na obra de Rilke. Pela musicalidade insinuante, as obras da primeira fase continuarão, ainda por muito tempo, a encantar os devotos da mais fina poesia romântica. Anti-romântico, moderno, é Rilke nas *Elegias de Duíno*, verdadeiro tratado poético das angústias espirituais do nosso tempo. Já são numerosos os estudos que pretendem explicar essa poesia, além de lembrar Hölderlin e Nietzsche, como expressão da filosofia existencialista de Heidegger; resta perguntar por que este filósofo fala em linguagem hermeticamente poética e por que Rilke escolheu a poesia hermética para exprimir um pensamento filosófico. O problema da poesia filosófica e da sua possibilidade ainda fica para ser definitivamente resolvido. Em todo caso, não depende da validade daquela filosofia a grandeza de Rilke como o maior poeta espiritualista do nosso século. Na famosa frase sobre o nascimento de "um verso só", há porém mais outro Rilke, o poeta da realidade: desrealizada e transfigurada, mas realidade. Talvez tempos futuros cheguem a considerar como a parte mais permanente da obra de Rilke "poesias objetivas" dos *Poemas Novos* o maior

tesouro de metáforas iluminadoras que existe. Aí Rilke chegara ao cume da sua arte: criou um completo mundo poético.

Rilke foi o poeta mais solitário do seu tempo. Qualquer tentativa de aproximação a outros poetas ou movimentos poéticos está condenada a ficar mero artifício. É melhor desistir logo de comparações inúteis e claudicantes. A crítica literária terminará, com a discussão da poesia de Rilke, um grande capítulo. A história literária passará a discutir-lhe o ambiente: o Império austríaco e a civilização alemã em decadência, antecipando a decadência da burguesia européia. É este o caminho para sair da solidão cosmopolita em torno de Rilke, para reencontrar a vista sobre o panorama europeu de sua época.

O ambiente social em torno da figura singular de Rilke encontrou expressão literária na obra do seu contemporâneo especificamente austríaco Stoessl[43], romancista e contista vienense de técnica naturalista, atenuada pelo humorismo delicado do céptico e pelo conhecimento profundo do sofrimento humano: o seu assunto permanente é a decomposição dolorosa da Áustria, ou antes da capital austríaca, de Viena. Stoessl serve de paradigma: a instabilidade do equilíbrio que produziu o neoclassicismo revela a decadência que continua e exige o estilo naturalista. O antagonismo entre os dois estilos dominantes é o próprio reflexo literário da situação burguesa, próspera e classicista por fora, decadente e naturalista por dentro. O dramaturgo dessa situação contraditória foi Porto-Riche[44]; o único assunto do seu *Théâtre d'amour*, título que deu à edição completa de suas peças, é a decadência vital da burguesia, manifesta no naturalismo brutal das relações sexuais. Mas o instrumento da análise é a psicologia do teatro clássico francês, tão clássica que a crítica chamou Porto-Riche de

---

43 Otto Stoessl, 1875-1937.
Sonjas letzter Name (1908); *Egon und Danitza* (1910); *Unterwelt* (1915); *Haus Erath* (1920); *Sonnenmelodie* (1923), etc.
K. Riedler: *Otto Stossl.* Wien, 1939.

44 Georges de Porto-Riche, 1849-1930.
La chance de Françoise (1888); *L'Amoureuse* (1891); *Le passé* (1897); *Le vieil homme* (1911); *Le marchand d'estampes* (1917).
H. Charasson: *M. de Porto-Riche.* Paris, 1932.
H. Burgmans: *Georges de Porto-Riche.* Paris, 1934.

"Racine juif". Notou, porém, Marsan que seria mais exato falar de "Marivaux tragique". O "marivaudage", esse jogo espirituoso e sutil de intrigas, diálogos, acasos e desfechos que constituem um vaivém engenhosamente arranjado em torno da mulher e pelo que a mulher pode dar, eis o método dramatúrgico de Marivaux e de Porto-Riche; e assim como nas sutis nuanças psicológicas do dramaturgo do século XVIII se esconde toda a poesia da qual o Rococó foi capaz, assim também se esconde nos diálogos aparentemente naturalistas de Porto-Riche o decadentismo menos sentimental da poesia simbolista. Porque a musa de Porto-Riche não é a da Comédia. A mulher, que em Marivaux dirige o jogo dos sexos, é em Porto-Riche a vítima trágica da luta dos sexos; tragédia de um último contemporâneo de Ibsen, quer dizer, tragédia fatalista. O *Théâtre d'amour* de Porto-Riche constitui uma "ponte", na qual o herói, envelhecendo, se aproxima do Nada: a decadência sexual, reflexo da decadência social, exprime-se pelo fator comum da velhice.

Porto-Riche está hoje quase esquecido. A inegável importância histórica da sua dramaturgia evidencia-se melhor pela contemporaneidade do dramaturgo italiano Roberto Bracco[45]: os mesmos problemas, a mesma técnica; apenas a psicologia é mais sutil, já levando em conta os motivos subconscientes dos personagens. Mas o problema da decadência burguesa, em toda a sua complexidade sociológica e psicológica, não podia ser esgotado com os recursos limitados do teatro, nem sequer com os recursos do romance tradicional. Criou-se, para tanto, um novo gênero: o "roman-fleuve".

O problema da decadência burguesa – já não idêntico com o decadentismo literário da "fin du siècle" – esse problema constitui uma "idée fixe" dos anos da maior prosperidade burguesa; mas o estilo da sua apresentação não poderá ser o da poesia simbolista. O "roman-fleuve" de Proust[46], que foi vivido e concebido naqueles mesmos anos, é, em certo sentido, a explicação novelística do mundo de Porto-Riche; mas saiu coisa diferente que

---

45 Roberto Bracco, 1862-1943.
L'Infedele (1894); *Il frutto acerbo* (1904); *Il piccolo santo* (1909).
B. Croce: "Roberto Bracco". (In: *La Letteratura della nuova Italia.* Vol. VI. Bari, 1945.)

46 Cf. nota 229.

nem um Gide compreenderá à primeira vista e que pertence a outra esfera literária; em Proust, os mesmos personagens dos "romans-fleuves" burgueses aparecem como habitantes de um outro planeta. O verdadeiro precursor do novo romance fora Henry James[47]: as suas simpatias estavam todas com a aristocracia e a "upper middle class"; mas os confrontos contínuos com personagens americanos, plebeus, menos cultos e mais robustos, de vitalidade não quebrada, não podiam deixar de iluminar a Europa de Henry James de um suave crepúsculo antes da agonia, que o próprio romancista americano, em 1916, acreditou chegada. Há certas analogias entre Henry James e Tchekhov. Compreende-se a sua predileção por Turgeniev; e convém lembrar, nesta altura, as singularidades estilísticas de Sergeiev-Zenski[48], último tchekhoviano, quer dizer, decadentista; o seu romance *Babaiev* acompanha de perto o *Pequeno Demônio* de Sollogub. Mas os outros romances, os da decomposição da *Intelligentzia* burguesa, escreveu-os com o realismo estilizado de Turgeniev e algo do lirismo intelectual de Henry James. O estilo do romance decadentista é o naturalismo atenuado. O próprio Sergeiev-Zenski superou, depois da revolução russa, a crise, voltando ao naturalismo robusto dos seus grandes romances históricos.

Os neonaturalistas burgueses de 1900 e 1910 revelam, nem sempre, mas muitas vezes, tendências de chegar a qualquer forma de classicismo: Thomas Mann gosta de lembrar Goethe; Galsworthy, observando a forma tradicional do romance inglês, preferia Tolstoi a Dostoievski. É natural o desejo de restabelecer o equilíbrio perdido: fazer parar o tempo, cujo curso inexorável significa decadência. Mas o naturalismo, que sempre é, de qualquer maneira, materialista, impede-lhes encontrar o que Bergson ensinou a Proust: o sentido do tempo.

Eis o problema de Bennett[49]. Antes de tudo é preciso prevenir contra a tentação de analisar a sua obra em conjunto: Bennett escreveu

---

47 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 83.

48 Sergei Nikolaievitch Sergeiev-Zenski, 1876-1945.
Babaiev (1907); *Transfiguração* (1923); *O Caminho para Sebastopol* (1939-1940).

49 Arnold Bennett, 1867-1931.
Anne of the Five Towns (1902); *Tales of the Five Towns* (1905); *The Old Wives Tale* (1908); *The Clayhanger Family* (1910/1915); *These Twain* (1915); *Riceyman Steps* (1923), etc., etc.

demais, às vezes para ganhar dinheiro, às vezes sacrificando ao seu esnobismo, admiração ingênua pelo "grande mundo". Dos seus numerosos romances, a maior parte não conta. Julgando-se a sua obra em conjunto, Bennett seria um romancista de rotina, incapaz de revelar qualquer idéia, ou significação na vida. Mas isso mesmo também acontece, se bem que em outro sentido, com as suas poucas obras de valor literário. São obras de um regionalista que descobriu a paisagem industrial de Staffordshire, dos "five towns" com as suas fábricas de cerâmica, casas sem alegria, cujo único conforto espiritual é fornecido pela religiosidade metodista. Bennett tem, no entanto, mais de Balzac do que de Zola. O realismo é moderado – Bennett admirava muito os prosadores ingleses do século XVIII – e a vasta documentação sociológica não leva a nenhuma conclusão, a nenhuma "idéia geral". Faz passar a ação do "roman-fleuve" *The Clayhanger Family* no século XVIII, cujo realismo humorístico imita com cepticismo inofensivo. Bennett é naturalista pela metade, e um romântico desiludido na outra metade. Assim, ele se desdobrou nas duas heroínas de sua obra-prima, *The Old Wives Tale*: Constance, que passa a vida sem acontecimentos na sua terra dos "five towns", e sua irmã Sophia que vai para Paris para "viver" e volta com as mãos vazias – esta e aquela não viveram vida alguma. "What Life Is" chama-se o último capítulo, e a resposta seria: – nada; porque o tempo corre sem sentido.

Bennett fez escola; o resultado foi sempre o mesmo. Beresford[50], escritor sério, tem as suas idéias morais à maneira inglesa ou, antes, tolstoiana; lembra um pouco a Howells. Mas a vida de Jacob Sthal não se presta para tirar conclusões em que o leitor possa acreditar.

G. West: *The Problem of Arnold Bennett.* London, 1932.
J. B. Simons: *Arnold Bennett and His Novels.* London, 1936.
G. Lafourcade: *Arnold Bennett.* London, 1939.
W. Allen: *Arnold Bennett.* London, 1948.
R. Pound: *Arnold Bennett. A Biography.* London, 1952.
V. Sanna: *Arnold Bennett e i romanzi delle Cinque Città.* Firenze, 1953.

50 John Davys Beresford, 1893-1947.
Jacob Stahl (1911); *A Candidate for Truth* (1912); *The House in Demetrius Road* (1913); *The Invisible Event* (1915).

Maugham[51] já foi mais corajoso: se esta vida não tem sentido moral nem sentido algum, então é preciso dizê-lo. Foi o que Maugham, depois de muitos anos de atividade literária meramente comercial, fez no seu romance *Of Human Bondage*: a vida de Philip Cary foi muito movimentada; mas não deu resultado nenhum. É uma das obras mais desoladas da literatura moderna, um magistral "estudo em solidão humana". Maugham não acredita em ninguém e em nada: os homens são malfeitores (*A friend in Need*), as mulheres só pensam em dinheiro (*Giulia Lazzari*), a santidade é uma mentira (*Rain*), a própria vida não justifica nenhuma interpretação moral (*The Facts of Life*), e a literatura que pretende ser o reflexo de realidades superiores é mistificação (*The Poet*) ou burrice (*The Human Element*). Maugham é o pessimista mais sistemático da literatura do século XX. Só é estranho o fato de esse escritor ter obtido os maiores sucessos de livraria, da parte de um público que detesta a verdade, os assuntos desagradáveis e os desfechos trágicos. Maugham deve a imensa popularidade ao seu grande talento de narrador, ao humor tipicamente inglês e, antes de tudo, à capacidade de fazer o leitor acreditar no que conta. Quase sempre fala na primeira pessoa do singular: é franco como um amigo fidedigno e dá ao leitor a ilusão de conhecer, com ele, a vida e o mundo, o vasto mundo. Aquele grande romance e muitos contos de Maugham são literatura "popular" que resistirá ao tempo.

---

51 William Somerset Maugham, 1874-1965.
Of Human Bondage (1915); *The Moon and Sixpence* (1919); *The Trembling of a Leaf* (1921); *The Painted Veil* (1925); *Cakes and Ale* (1930); *Six Stories written in the First Person Singular* (1931); *The Round Dozen* (1940); etc., etc.
P. Dottin: *William Somerset Maugham et ses romans.* Paris, 1928.
S. Guery: *La philosophie de Somerset Maugham.* Paris, 1933.
D. Mac Carthy: *William Somerset Maugham, the English Maupassant. An Appreciation.* London. 1934.
R. A. Cordell: *William Somerset Maugham.* Edinburgh, 1937.
R. Aldington: *W. Somerset Maugham. An Apprecciation.* New York, 1939.
J. Brophy: *Somerset Maugham.* London, 1952.
R. Cordell: *Somerset Maugham.* London, 1961.

A perplexidade, em face da vida que Maugham sabe poupar-nos, é o assunto da escritora australiana que se escondeu sob o pseudônimo Henry Handel Richardson[52], escritora tão forte que durante muito tempo passou mesmo por escritor masculino. Aborrecida com os romances coloniais que apresentam sempre a vida na Austrália como caminho de sucessos fáceis, resolveu dizer a verdade, descrevendo numa trilogia a queda do homem Richard Mahony. O resultado é impressionante mas nada animador. Conforme as leis do darwinismo, que inspiram o romance naturalista, o mais forte sobreviverá; Richard Mahony sucumbe porque não é forte – mas esse "porque" leva agora à conclusão de que uma interpretação biológica da vida não dá sentido satisfatório. O esforço do neonaturalismo tende a substituir o "darwinismo às avessas por outra doutrina – Thomas Mann lembra-se de Wagner e Nietzsche; Roger Martin Du Gard, de Zola; Galsworthy, de Tolstoi, e a sombra de Ibsen está presente em toda a parte dessa crítica da burguesia. Evidentemente, esse "roman-fleuve" neonaturalista de 1910 não tem nada que ver com os experimentos novelísicos e psicológicos de Proust e Joyce; doutro lado, a expressão "de 1910" não é exata, porque o fenômeno da decadência burguesa sobreviveu à Primeira Guerra, ao ponto de só então chegar ao conhecimento do grande público, de modo que método e moda do "roman-fleuve" não coincidem cronologicamente. O gênero, produto de um processo social que continua, não depende mesmo da cronologia, pelo menos na nossa perspectiva de observadores da segunda metade do século XX. O maior "roman fleuve" neonaturalista, o de Roger Martin Du Gard, foi escrito entre as duas guerras, e o maior escritor burguês do século, Thomas Mann, chegou depois da Segunda Guerra a superar tudo o que até então escrevera.

---

52 Henry Handel Richardson, 1870-1946.
Maurice Guest (1908); *The Fortunes of Richard Mahony (Australia Felix,* 1917; *The way Home,* 1925; *Ultima Thule,* 1929).
N. Palmer: *Henry Handel Richardson.* London, 1915.
L. J. Gilson: *Henry Handel Richardson and Some of Her Sources.* Melbourne, 1955.

Sobre a obra de Roger Martin Du Gard[53] existe um estudo, evidentemente hostil e injusto de André Rousseaux, que não pode servir de base para a apreciação do romancista, mas constitui, no entanto, a melhor introdução no seu problema. O crítico censura asperamente a técnica naturalista de Roger Martin Du Gard, discípulo legítimo de Zola; conclui – e com razão – que o romancista continua fiel aos ideais científicos ou antes cientificistas do século XIX, mas sem capacidade de esquecer de todo a fé abandonada, procurando um sucedâneo na vaga angústia religiosa de Tolstoi. Em Roger Martin Du Gard, continua Rousseaux, surge a contradição íntima do século XIX entre a desvalorização científica e pessimista da alma humana e a valorização religiosa e otimista do progresso humano; no século XX da renascença religiosa e do pessimismo político, a obra de Roger Martin Du Gard seria um anacronismo. Se não fosse um homem tão retirado e antipublicitário que nem as honras internacionais do prêmio Nobel o puderam comover – e portanto incapaz de responder a críticas tão sérias como incompreensivas – Roger Martin Du Gard responderia: – "Não é minha obra que é anacrônica no século XX; anacrônico é o século XX." Durante muito tempo, a gente costumava exclamar, em face de notícias sobre crueldades ou superstições incríveis: "– E isto em pleno século XX!", como se este devesse continuar com coerência lógica os progressos intelectuais e morais do século XIX. O próprio Martin Du Gard parece ter sacrificado a essa ilusão: seu primeiro romance chama-se *Devenir!*, com o ponto de exclamação depois do substantivo. Poucos anos antes, Martin Du Gard teria sido "dreyfusard" apaixonado, como o herói do seu romance *Jean Barois*.

---

53 Roger Martin Du Gard, 1881-1958.

Devenir! (1909)*; Jean Barois* (1913); *Les Thibault (Le cahier gris,* 1922; *Le pénitencier,* 1922; *La belle saison,* 1923; *La consultation,* 1928; *Sorellina,*1928; *La mort du père,* 1929; *L'eté 14,* 1936; *Epilogue,* 1940); *Confidence africaine* (1931); *Un taciturne* (1932).

R. Lalou: *Roger Martin Du Gard.* Paris, 1937.

A. Rousseaux: "Roger Martin Du Gard". (In: *Littérature du XXe siècle.* Paris, 1938.)

H. C. Rice: *Roger Martin Du Gard and the World of the Tribaults.* New York, 1941.

J. Brenner: *Roger Martin Du Gard.* Paris, 1961.

D. Boak: *Roger Martin Du Gard.* London, 1963.

Convicções e atitude continuavam as mesmas, humanitárias e, portanto, antimilitaristas e anticlericais; mas a confiança já não podia ser a mesma em 1913. *Jean Barois* não é – como as aparências indicam – uma obra de propaganda. A narração dos acontcimentos fictícios é continuamente interrompida e largamente substituída pela documentação histórica da época do caso Dreyfus; e o verdadeiro conflito não é entre os partidos políticos e ideológicos, mas dentro da alma do próprio Jean Barois, muito consciente do "anacronismo" do acento religioso que ele deu às esperanças progressistas. A revolta contra a injustiça é a condição, mas não é o tema do romance; o tema é a angústia produzida pelo conflito íntimo entre convicções e atitudes. Martin Du Gard talvez seja o único homem que continua fiel aos ideais do século XIX e vive consciente na realidade do século XX para compreender o grande conflito da burguesia entre os ideais libertadores e as conseqüências sociais do liberalismo, sem lamentar sentimentalmente a nova situação, como fizeram outros romancistas da burguesia. O sentimento não é o seu lado forte; é menos poeta do que Thomas Mann; mas é mais intelectual do que Galsworthy e muito mais metódico. É do espírito, ainda que só indiretamente, da École Normale Supérieure, na qual vive a herança de Taine. É um historiador. E como historiador empreendeu escrever a história da burguesia francesa dos últimos decênios.

Os Thibault nunca serão tão amplamente divulgados como o *Jean-Christophe* de Romain Rolland; faltam à obra de Martin Du Gard a vaga esperança do idealista e a vaga atmosfera artística que agradam ao público. Em compensação, o seu panorama da França entre 1900 e 1914 é mais exato; devia ser assim para não faltar ao compromisso assumido. A técnica só podia ser a do naturalismo, porque é naturalista o pensamento básico do romancista. Martin Du Gard é mais objetivo do que Zola porque já não precisa de idéias mal digeridas de Claude Bernard; o historiador naturalista resistiu até à tentação de fazer diletantismo psicanalítico. A sua psicologia novelística também é a tradicional; é behavorista, fazendo seus estudos baseados no comportamento. Martin Du Gard não se afasta, com isso, do seu outro modelo, Tolstoi. Mais seco do que este, dispõe no entanto do grande tom patético – a cena da morte do velho Thibault já é famosa, e "uma agonia bem descrita basta certamente", conforme Turgeniev, "para identificar um grande poeta". Para Martin Du Gard, as cenas

de morte são de importância especial: significam o fim da individualidade e com ela o fim do "devenir". Não admitindo o tempo subjetivo de Bergson nem o tempo supra-individual da família, do Tolstoi de *Guerra e Paz*, Martin Du Gard saiu da história dos *Thibault* por assim dizer com as mãos vazias. Não adiantava nada enquadrar os últimos episódios novelísticos na história européia de 1914; esta história não tem sentido racional, ou antes, é anti-racional. 1940, ano da publicação do *Epilogue*, foi um desmentido mais forte do que *L'eté 14.* Roger Martin Du Gard superara o problema de escrever o grande romance do século XX; mas esse século anacrônico ainda não resolveu o problema de Roger Martin Du Gard e este só poderia escrever, depois de 1945, como escrevera antes de 1914; por isso abandonou, segundo sua confissão, o projeto do romance *Les souvenirs du colonel Maumort*; abandonou, enfim, a literatura.

Thomas Mann[54] distingue-se de Roger Martin Du Gard pela atitude face à arte literária: embora filho da burguesia, como o francês, não pretende ser historiador e sim artista. Reflete-se nessa diferença de duas áreas de cultura: linguagem extremamente cultivada e economia atrasada, esse binômio existente na França exige, para o tratamento do problema burguês, abandono do esteticismo e uma atitude sociológica; no caso alemão dá-se o contrário – economia avançada e estilo de prosa tradicionalmente desleixada

---

54 Thomas Mann, 1875-1955.
Die Buddenbrooks (1901); *Tristan* (1903); *Königliche Hoheit (*1909); *Der Tod in Venedig* (1913); *Tonio Kröger* (1914); *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918); *Der Zauberberg* (1924); *Joseph und seine Brueder* (*Die Geschichten Jaakobs.* 1933; *Der junge Joseph,* 1934; *Joseph in Aegypten,* 1936; *Joseph, der Ernaehrer.* 1944); *Doktor Faustus* (1947); *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954).
M. Havenstein: *Thomas Mann.* Berlin, 1927.
H. Slochower: *Thomas Mann's Joseph Story.* New York, 1938.
I. G. Brennan: *Thomas Mann's World.* New York, 1942.
F. Lion: *Thomas Mann. Leben und Werk.* Zuerich, 1946.
J. Fougère: *Thomas Mann ou la séduction de la mort.* Paris, 1948.
G. Lukacs: *Thomas Mann.* Berlin, 1949.
Hans Mayer: *Thomas Mann. Werk und Entwicklung.* Berlin, 1950.
P. P. Sajave: *Réalité sociale et idéologie religieuse dans les romans de Thomas Mann.* Strasbourg, 1955.
R. Hinton Thomas: *Thomas Mann. The Mediation of Art.* Oxford, 1956.

– e o escritor tem de colocar-se fora da sociedade para guardar a liberdade crítica. Por isso, Thomas Mann começou na boêmia de Munique – estreou na famosa revista humorística e antiburguesa *Simplicissimus*, e por isso Mann se sente artista antes de tudo, a ponto de adorar o "l'art pour l'art", pelo menos no estilo, cuidadosamente cultivado. Mas não esquece as suas origens. Ele mesmo já interpretou as suas preocupações estilísticas, flaubertianas, como sinal de honestidade, no sentido da honestidade comercial do burguês; e está preocupado com a decadência desta honestidade e da compostura geral na burguesia alemã. É naturalista por formação e índole, como Martin Du Gard; a decadência burguesa parecia-lhe fenômeno biológico, perda de vitalidade. Eis o tema dos *Buddenbrooks*: o enfraquecimento vital, durante várias gerações, de uma família burguesa do Norte da Alemanha; Mann acredita, porém, em compensações psicológicas: o último Buddenbrook, frágil como um adolescente hölderliniano, não presta para a vida burguesa, mas tem talento artístico. Para Thomas Mann, filho de burgueses e artista nato, esta explicação tem valor autobiográfico e apologético; justifica a arte pela decadência dos não artistas, de modo que a decadência biológica do próprio artista é culpa dos antepassados e resgatada pela criação espiritual. Mann desenvolveu esse tema no belo conto melancólico "Tonio Kröger" e, sobtretudo, na novela magistral *Der Tod in Venedig* (*A Morte em Veneza*): o escritor mórbido Aschenbach tem algo de um auto-retrato. Mann relaciona a arte com doença e morte; e a "suprema das artes", a música, parece-lhe hino permanente e dionisíaco à Morte. Ele próprio confessa a origem romântica dessa teoria; refere-se a Schopenhauer e Wagner; qualifica-se assim como escritor da decadência. Mas pretende combater o romanismo íntimo, disciplinando-o, castigando o estilo até os extremos da estilização. Invoca o exemplo de Goethe. O neonaturalismo está sempre ao lado do neoclassicismo.

Durante a guerra de 1914, Thomas Mann tomou atitude nacionalista, combatendo com certa violência seu irmão Heinrich, "democrata de tipo ocidental". Então, viu decadência moral só do outro lado do Reno, enquanto as culminâncias do romantismo genuinamente artístico lhe pareciam presentes só na civilização alemã, da qual as *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Meditações de um Apolítico*) dão um esboço idealizado. A realidade não podia deixar de desiludi-los: depois da catástrofe de 1918, a decadência moral da Alemanha foi interpretada como conseqüência da apostasia do ideal. Através

do cepticismo do *Zauberberg* (*A Montanha Mágica*), reflexo das vacilações espirituais do após-guerra e panorama da decadência européia generalizada, o antigo nacionalista alemão chegou a transformar-se em "bom europeu" no sentido de Nietzsche, desempenhando esse papel com a maior coragem, contra o nacionalismo da Alemanha rebarbarizada. Mas a tarefa artística, continuada com a assiduidade imperturbável de um erudito universitário alemão, levou-o para longe das preocupações políticas do dia. O ciclo dos quatro romances de *Joseph* já não combate a decadência; foge dela para a juventude arcaica da humanidade. A pré-história está, por definição, fora da História; e isso permite – acredita Mann – a solidificação da obra de arte, a obra "monumental", clássica. Resta saber se o individualismo que constitui o fundo da obra, não é, dentro da história da religião, um fenômeno da decadência.

Thomas Mann, o mais universal dos escritores alemães modernos, encontrou público internacional muito agradecido e, por isso, muitos imitadores em vários países, especialmente na Escandinávia. Mas foi menos favorecido pela crítica literária. As restrições foram, durante muito tempo, principalmente de ordem política: antes de 1918, os liberais e os esquerdistas censuraram a "substância alemã", isto é, retrógrada, da sua arte; a relação, estabelecida pelo romancista, entre a arte e a decadência vital parecia glorificação romântica dessa decadência, a serviço das forças hostis ao progresso democrático. Depois de 1918, Mann foi atacado como traidor do nacionalismo alemão, como "vendido" ao seu público internacional, à "democracia ocidental". Ambas as restrições foram injustas e absurdas; apenas demonstraram que Mann, como o primeiro romancista alemão, tinha colocado o problema político, no sentido mais alto da palavra, no centro da sua obra. Mas *A Montanha Mágica* demonstrou que Mann não soube resolver o problema: o romancista parecia perplexo em face do mundo atual, debatendo-se em angústias espirituais sem reconhecer nem admitir o fundo transcendental da vida. Assim como Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, seus mestres, Mann só conhecia o sucedâneo, um "Ersatz" da religião: a música. Enfim, os críticos da vanguarda, por sua vez, censuraram o tradicionalismo de Mann, continuando a escrever, em 1940, romances no mesmo estilo goethiano-tolstoiano de antes das grandes guerras: num estilo em que apenas apreciavam a fina ironia.

Com mais de setenta anos de idade desmentiu Thomas Mann, de maneira inesperadamente vigorosa, todas essas críticas. No seu romance

épico *Doktor Faustus*, a carreira artística do grande compositor Leverkuehn coincide com a história política da Alemanha durante os últimos decênios: os dois grandes temas, a política e a música, estão ligados através de uma nova técnica novelística na qual "tudo alude a tudo": tudo é realidade e tudo é símbolo; um fato real de significação simbólica, a tentação da Alemanha e do artista pelo Demônio, dá à obra a dimensão metafísica e transcendental. O estilo é, outra vez, complexo à maneira do estilo da velhice de Goethe, mas iluminado por todas as luzes da ironia. Essa ironia revelou-se na última obra de Mann, nas *Confissões do Aventureiro Félix Kruell*, como expressão de um humorismo superior, capaz de superar até a tragédia.

Com essas duas últimas obras alcançara Thomas Mann uma altura para a qual nenhum dos contemporâneos foi capaz de acompanhá-lo. Mas essa afirmação, que é de ordem crítica, não nega à história literária o direito de apreciar devidamente as expressões menores de atitude semelhante, especialmente entre os escritores escandinavos.

A escritora dinamarquesa Marie Bregendahl (1867/1940) empregou os seus processos para tratar problemas de Pontoppidan, descrevendo nos sete volumes das *Billeder af Soedalsfolkenes Live* (1914/1924), as transformações religiosas e sociais da população rural da Jutlândia. Enfim, o sueco Siwertz[55], cujos dois romances sobre a família dos *Selambs* gozam de fama escandinava, sai do terreno do naturalismo biológico para fazer crítica social: a ascensão econômica do Selambs causa a decadência moral da família. Siwertz, com efeito, não é naturalista. É ótimo narrador, representando um neo-realismo que o coloca perto de Galsworthy.

Um inglês, contemplando o êxito universal de Galsworthy[56], sentiria mistura e orgulho e irritação; imediatamente depois da morte do

---

55 Sigfrid Siwertz, 1882-1970.
De Selambs (1914/1920); *Det stora varuhuset* (1926).
S. Stolpe: *Sigfrid Siwertz.* Stockholm, 1933.

56 John Galsworthy, 1867-1933.
The Island Pharisees (1904); *Fraternity* (1909); *The Patrician* (1911); *The Dark Flower* (1913); *Forsyte Saga* (*The Man of Property,* 1906; *Indian Summer of a Forsyte,* 1917; *In Chancery,* 1920; *To Let,* 1921); *A Modern Comedy* (*The White Monkey,* 1924; *The Silver Spoon,* 1926; *Swan Song,* 1928); *The End of the Chapter* (*Maid in Waiting,* 1931; *Flowering Wilderness,* 1932; *Over the River,* 1933); – Teatro: *The Silver Box*

romancista o crítico Desmond Mac Carthy disse, com efeito: "Seus méritos não eram pequenos; mas seu sucesso foi grande demais." Glasworthy recebeu o prêmio Nobel, que fora negado a Hardy. Conquistou admirações que Roger Martin Du Gard mereceria. Com efeito, entre largas camadas de leitores estrangeiros é ou foi Galsworthy o romancista inglês "sans phrase", a ponto de muitos estudarem a língua nas suas obras. Nada parece mais inglês, mais típico, do que o seu realismo sincero e moderado, a sua atitude moral, severa sem intolerância, a sua compostura reservada, quase aristocrática, de um burguês nobre. Parte dessas qualidades são qualidades artísticas; principalmente é Galsworthy notável na composição novelística, talvez o último grande representante da tradição vitoriana – mas os leitores comuns não se preocupam com problemas de composição. Admiram a estrutura hierárquica da sociedade inglesa, ainda que sentindo democraticamente; admiram a riqueza inglesa, ainda que o romancista e os leitores estejam de acordo, condenando-a moralmente. Engolem Galsworthy como um dever; e, depois da leitura de seis volumes de história da família Forsyte, poucos têm a coragem de confessar que estão fatigados. Galsworthy não é profundo nem brilhante, e um crítico – um crítico inglês – chegou a negar-lhe a inteligência. Em todo caso, não trouxe contribuição nova para o romance inglês. Assim como Ibsen – uma das suas grandes admirações – Galsworthy costumava ler com grande atenção os jornais; escândalos na sociedade forneceram-lhe os enredos e o problema, o problema da decadência de uma burguesia que traiu o liberalismo para conquistar e conservar o predomínio econômico. A propriedade e as conseqüências morais da propriedade, eis o tema permanente de Galsworthy, assim como fora um dos temas principais de Dickens. E Galsworthy seria o Dickens do século XX, se não fosse pessimista. Os primeiros romances até aborreceram a crítica, que comparou o autor aos pessimistas russos; e Galsworthy aceitou a comparação. Como todos os neonaturalistas burgueses,

---

(1906); *Strife* (1909); *Justice* (1910); *The fugitive* (1913); *Loyalties* (1922); *Windows* (1922); *The Show* (1925); *Escape* (1926), etc.

L. Schalit: *John Galsworthy. A Survey.* London, 1929.

N. Croman: *John Galsworthy. A Study in Continuity and Contrast.* Cambridge, Mass., 1933.

H. V. Marrots: *The Life and Letters of John Galsworthy.* New York, 1936.

G. Jahahashi: *Studies in The Works of John Galsworthy.* Tokyo, 1955.

não gostava muito de Dostoievski; mas admirava Turgeniev e Tolstoi. Em Turgeniev, admira a sua própria melancolia de artista, observando a violação da beleza pela realidade feia; Galsworthy é realmente artista, é mais poeta do que Martin Du Gard, maneja os seus símbolos (aprendeu em Ibsen a arte de simbolizar os problemas) com mais do que mero engenho. Mas D. H. Lawrence observou bem que Galsworthy era incapaz de criar personagens de carne e osso: são meros produtos, dir-se-ia objetos, do ambiente social; era mais naturalista, embora com reticências inglesas, do que realista. Tolstoi é, antes, seu modelo moral do que literário. O radicalismo ético do russo aparece, aliás, muito atenuado no inglês; mesmo assim bastaria para destruir a estrutura social da Inglaterra, e atitudes revolucionárias não convêm a um inglês, por mais subversivas que tenham sido as suas intenções iniciais. Com efeito, o "niilismo" que se censurou nos seus primeiros romances não chegou a ser mais do que desilusão de um inglês formado nas tradições vitorianas – Galsworthy já tinha trinta e quatro anos quando morreu a rainha cujos funerais descreveu admiravelmente no fim de *In Chancery* – e espectador da decadência dos ideais vitorianos. Com o tempo, a desilusão, sempre continuando, converteu-se em aversão contra os antivitorianos barulhentos – "não era isso o que eu quis" – e, nas continuações prolongadas da *Forsyte Saga*, Galsworthy revelou, conforme a fina observação de Beach, secreta admiração pela burguesia cujo esplendor fora o da própria Inglaterra.

Do ponto de vista do intelectual – e isto quer dizer, do europeu do Continente – o mesmo problema dos Mann e Galsworthy foi tratado por Duhamel[57], antigo poeta unanimista, humanista no sentido do "humano" e homem de compostura não menos reservada do que Galsworthy, mas munido das vantagens estilísticas da tradição francesa. Introduzindo elementos autobiográficos, enquadrando-os no panorama da história da Terceira República: assim nasceram os dez romances da *Chronique des Pasquier*, obra grande e sem aquela significação superior que podia justificar o esforço admirável.

---

57 George Duhamel, 1884-1966.
Vie et aventures de Salavin (1920-1932); *Chronique des Pasquier* (1933-1942).
D. Denuit: *Georges Duhamel.* Bruxelles, 1933.

Esse julgamento não acertaria bem no caso do *Jean-Christophe* de Romain Rolland, ao qual cabe, no conjunto europeu do "roman-fleuve" neonaturalista, um lugar de prioridade cronológica. Mas Rolland pertence, com efeito, a um outro ciclo: ao ciclo das tentativas de dar um novo conteúdo de valores ao "Tempo", ao ciclo das "Renascenças", típicas do princípio do século XX: o movimento dos *Cahiers de la Quinzaine* na França; o da revista *Voce* na Itália; o da "geração de 98" na Espanha – seria possível também lembrar o grupo da revista *Nyugat*, na Hungria, e comparar todos esses movimentos literários com outros de feição extraliterária, a "Fabian society" na Inglaterra, o oposicionismo da revista boêmia *Simplicissimus* e da "Associação Nacional-Social" do pastor socialista Naumann na Alemanha. Todos esses movimentos não têm a menor semelhança com os que giraram em torno das grandes revistas do simbolismo – *Mercure de France*, *Savoy*, *Pan*; já não se trata de "escolas estéticas", e sim de renovação nacional, social e espiritual. São os "acontecimentos decisivos" do começo do século que impõem essa mudança na "escolha das tradições", do campo poético para o campo das lutas sociais. Na França, é o caso Dreyfus.

A "*Affaire* Dreyfus"[58] pertence indiretamente, pela sua repercussão colossal, à história literária. Um caso misterioso de espionagem no Estado-Maior do exército francês é resolvido pela degradação e condenação de um capitão, geralmente antipatizado como judeu, considerado como intruso no ambiente militar, meio aristocrático. O protesto de alguns jornalistas contra o evidente erro da justiça irrita a suscetibilidade dos altos oficiais que se apóiam no movimento nacionalista e no clero. No princípio, o exército só pretende servir-se desses aliados para conservar a sua coesão como casta independente dentro da estrutura da República; logo, esses aliados pensam em servir-se do exército para destruir a própria Constituição republicana e restabelecer a Monarquia, talvez uma ditadura reacionária, um fascismo "avant la lettre". A crise da justiça transforma-se em crise do Estado. A reação anticlerical dos partidos republicanos leva a uma crise na Igreja, minada ao mesmo tempo pelo modernismo teológico, e leva à expulsão das ordens religiosas e à separação de Igreja e Estado. Para desafiar desta maneira o exército

58 A. Charpentier: *Histoire de l'affaire Dreyfus.* Paris, 1934.

clerical e reacionário os republicanos precisam de apoio pelas massas, pelos socialistas. Mas o apoio dado pelo partido socialista a governos burgueses produz a secessão dos elementos radicais que obedecem à orientação sindicalista, meio anarquista, de Sorel. A ameaça de revolução social acalma o zelo dos anticlericais burgueses; é preciso chamar o exército para combater as greves políticas. Ao mesmo tempo, urge salvar a segurança exterior da República, ameaçada pela política imperialista da Alemanha, de modo que a doutrina nacionalista faz novos progressos entre os próprios republicanos, até o momento em que a tempestade de julho de 1914 produz, de repente, a "união sagrada" entre os inimigos. A história do caso Dreyfus identifica-se com a história política, social e religiosa da França entre 1894 e 1914.

A *affaire* cavou abismos entre Estado e Igreja, exército e parlamento, republicanos e nacionalistas, socialistas e burgueses, entre classes, províncias, cidades e famílias – a história anedótica sabe de cenas turbulentas entre pais, filhos e irmãos na ocasião da leitura dos jornais durante o café da manhã. Profunda era a cisão na literatura. Não havia neutros. Estavam pró-Dreyfus: Zola, o herói do libelo *J'accuse*; Mirbeau e Paul Adam, os naturalistas mais turbulentos; Marcel Prévost, o seminarista das "demi-vierges"; Anatole France, o esteticista transformado em promotor da verdadeira justiça; Ohnet, o romancista o qual o próprio France, como crítico, tinha posto para "fora da literatura"; Sardou, o dramaturgo antiibseniano, Hervieu, o Ibsen dos *boulevards*; e madame Séverine, a jornalista de escândalo mais temida em Paris. Estavam contra Dreyfus: madame Gyp, a *causeuse* mais espirituosa da imprensa parisiense, e o velho Hanri Rochefort, antigo republicano e herói de inúmeros escândalos políticos e jornalísticos; Déroulède, patrioteiro barulhento, o Béranger do nacionalismo, e Coppé, parnasiano intimista e melancólico; Brunetière, professor do tradicionalismo literário, e Bourget, discípulo tradicionalista de Taine; a maioria dos críticos literários, Faguet, o autor do *Culte de l'incompétence*, Jules Lemaître, o impressionista elegante e incompreensivo, inimigo do simbolismo, Sarcey, pontífice da dramaturgia de Sardou; o marquês de Vogüé, que tinha revelado aos franceses os mistérios do romance russo, e Alphonse Daudet, em cuja família o antidreyfusismo se tornou hereditário; Barrès, enfim, e Maurras. Contudo, Albert Thibaudet observou que, apesar da participação de tantos escritores, o caso Dreyfus não foi escrito

e sim vivido – "proccès Zola, captivité de Picquart, faux Henry, mort de Félix Faure, jornée d'Auteuil, journé de Longchamp, retour de Dreyfus, conseil de guerre de Rennes" – como se a literatura francesa não tivesse sido capaz de competir com a realidade. Estão aí, no entanto, os escritos de Barrès, a *Histoire contemporaine* de Anatole France, mais tarde o *Jean Barois* de Martin Du Gard; e há, afinal, o *Jean-Christhope*, de Romain Rolland. Thibaudet trata-o algo ligeiramente, mas não é o valor literário que está em questão. O fato é que Rolland aderiu ao partido "dreyfusard' e que esse partido venceu na política, mas não na literatura. "Dreyfusards" eram as melhores forças políticas da nação, mas não os melhores escritores. As obras decisivas de Zola e Anatole France pertencem ao tempo antes da *affaire*; e os outros combatentes quase não contam literariamente. Entre os antidreyfusards havia muita canalha e muita gente inferior, mas lá também estavam Barrès ou Maurras que dominarão, de 1900 em diante, o futuro literário da França. O partido ao qual Rolland aderiu venceu na realidade; literariamente, porém, Rolland estava entre os vencidos. A melhor demonstração disso é a evolução da revista na qual começou em 1904 a publicação do *Jean-Christophe*: os *Cahiers de la Quinzaine*. Fundara-a, em 1900, Charles Péguy[59], filho do povo, republicano, laicista, socialista, "dreyfusard", entusiasta apaixonado da Liberdade, Igualdade e Fraternidade, assim como só um místico medieval podia adorar a Santíssima Trindade. Ora, este socialista tinha-se transformado, poucos anos depois, em nacionalista, místico da raça francesa, rezando, embora só às portas da Igreja. É preciso saber que Péguy (e alguns outros jovens socialistas) já se decidira em favor de Dreyfus antes de o partido socialista, dirigido por Jaurès, tomar a mesma atitude em favor do "milionário" e "judeu antipático"; antes de os socialistas reconhecerem que se tratava de mais do que de uma briga entre dois grupos igualmente reacionários da burguesia, reconheceu Péguy na *affaire* a causa da consciência francesa, o grande Juízo que separará os justos e os injustos. Politicamente, a causa de Péguy venceu; mas venceu pela coalizão dos banqueiros, dos franco-maçons e dos secretários de sindicatos, como novo bando de politiqueiros substituindo

59 Cf. "As revoltas modernistas", nota 99.

um bando vencido. O Jaurès de 1895 estava com a razão, pensava Péguy, contra o Jaurès de 1903. Não foi Péguy quem mudou de partido; apenas, o seu misticismo se desviou, com a mesma paixão, as duas colunas da pátria ameaçada pelo estrangeiro. Parecia uma conversão à maneira de Pascal; e Péguy era uma natureza pascaliana. Mas essa inquietação religiosa já estava sempre no jovem conterrâneo de Joana d'Arc. Ainda quando partidário de Jaurès e Léon Blum, Péguy já era idealista; e idealista sempre ficou. Daí a grande influência de Péguy e dos *Cahiers de la Quinzaine* sobre a juventude francesa de então. Pertenceram ao grupo, além de Romain Rolland, os romancistas Jean e Jérôme Tharaud, o crítico Daniel Halévy, o crítico e poeta Andrès Saurès, os sindicalistas Lagardelle e Berth, o católico modernista Paul Desjardins, o escritor-operário Pierre Hamp, Georges Sorel, o chefe espiritual do sindicalismo, e Julien Benda, o futuro autor da *Trahison des clercs*, acompanharam o movimento com simpatia, apoiando-o. Já desde 1902, Péguy lutou contra o anticlericalismo faccioso do Ministério Combes; em 1905, na ocasião da crise de Marrocos, declarou-se nacionalista; por volta de 1908, já se julgava católico, mas sem voltar formalmente à Igreja. Poucos entre os seus amigos acompanharam-no em todos esses passos. Tornaram-se revolucionários ou reacionários de várias nuanças, continuando, porém, a participar do seu idealismo vago, impreciso.

Em 1914, Péguy – após ter realizado uma obra poética singular – alistou-se no exército; morreu poucas semanas depois na batalha do Marne. Nesses mesmos dias, o primeiro autor que os *Cahiers de la Quinzaine* editaram, Romain Rolland[60], retirou-se para a Suíça, lançando o panfleto

60 Romain Rolland, 1866-1944.
Théâtre de la Révolution (*Danton,* 1901; *Le 14 Juillet,* 1902; *Les loups,* 1909; *Le Jeu de l'amour et de la mort,* 1925; *Pâques fleuries,* 1926); – *Jean-Christophe* (*L'aube,* 1904; *Le matin,* 1904; *L'adolescent,* 1905: *La révolte,* 1907; *La foire sur la place,* 1908; *Antoinette,* 1908; *Dans la maison,* 1909; *Les amies,* 1910; *Le buisson ardent,* 1912; *La nouvelle journée,* 1912); *Colas Breugnon* (1919); *Clérambault* (1920); *L'âme enchantée* (*Annette el Sylvie,* 1922; *L'été,* 1924; *Mère et fils,* 1927; *L'annonciatrice,* 1933). – *Beethoven* (1903); *Michel-Ange* (1906); *Tolstoi* (1911); *Mahatma Gandhi* (1924); – *Au-dessus de la mêlée* (1915); *15 ans de combat* (1935), etc.
Chr. Sénéchal: *Romain Rolland.* Paris, 1934.
A. R. Levy: *L'idéalisme de Romain Rolland.* Paris, 1946.
M. Descotes: *Romain Rolland.* Paris, 1948.

pacifista *Au dessus de la mélée*. Não podia deixar de agir assim. O idealismo de Rolland não era francês, como o de Péguy, e sim europeu; a aliança espiritual entre a inteligência francesa e a inteligência alemã, unindo-se na língua comum da música, fora o sonho da sua mocidade, e a guerra de 1914 deve ter-lhe parecido fratricídio. Tinha personificado aquele ideal no músico alemão Johan Christian Krafft, herói do ciclo *Jean-Christophe*, ao qual um vasto panorama da França da época Dreyfus dá relevo histórico. O sucesso da obra foi muito grande, embora desigual quanto à distribuição geográfica: Rolland conquistou mais admiradores fora da França do que na sua pátria; e a crítica benevolente – da outra, que o insultou como "traidor", não vale a pena falar – explicou o fato pelas fraquezas estilísticas que teriam desaparecido nas traduções. É um ponto de importância secundária. *Jean-Christophe* ocupa lugar seguro na história literária: é o "missing link" entre o ciclo de Zola e o ciclo de Martin Du Gard. Menos seguro é o lugar da obra na escala dos valores literários. Rolland foi um homem sincero e corajoso, uma grande figura moral, mas isso não é critério literário. *Jean-Christophe* não é uma genuína obra de arte literária. É obra de um intelectual de muito entusiasmo e sem grande força criadora, manejando como pôde a técnica novelística de Zola. A crítica não encontra em *Jean-Christophe* objeto de discussões literárias ou ideológicas. O nome de Rolland pertence mais à história moral do que à história literária da França. O sucesso da sua obra é devido ao seu idealismo vago e patético, em que cabiam muitas esperanças dos leitores mais diferentes, sobretudo dos jovens e sobretudo das mulheres, captadas pelo sentimentalismo do romancista. Pelas mesmas qualidades recomendam-se as suas biografias, particularmente as de Beethoven e Michelangelo, nas quais não se fala quase das obras desses artistas e sim só dos seus sofrimentos humanos e esforços sobre-humanos, como se, sem aquelas obras, os sofrimentos e esforços de Beethoven e Michelangelo tivessem deixado lembranças na memória da humanidade; modelo infeliz das biografias romanceadas de tantos outros. É significativa a presença de Tolstoi e Gandhi entre os biografados por Rolland; atraiu-o o idealismo religioso e político no qual acreditava reconhecer o sucesso legítimo do jacobinismo libertador de 1793. A este último dedicara a sua primeira tentativa literária, o *Théâtre de la Révolution*. No fundo, Rolland ficou sempre um jacobino, decepcionado com o abuso das frases jacobinas

pela Terceira República reacionária. A seu modo era um Péguy – o Péguy da esquerda.

O *pendant* alemão de Rolland foi Wassermann[61]. À primeira vista não se parecem: Wassermann é muito mais romanesco, dado a enredos complicados, descritos em estilo patético. Mas Agathon, herói da *Geschichte der jungen Renate Fuchs* (*História da Jovem Renate Fuchs*), que através de muitas tempestades sexuais pretende chegar a engendrar o Messias do futuro – ninguém sabe bem de que futuro – é como uma caricatura romanesca de Jean-Christophe. Mais tarde, com arte mais madura, Wassermann lhe dará um irmão mais digno, o músico Daniel Nothafft, herói do seu romance *Das Gaensemaennchen* (*O Homenzinho com os Gansos*), vítima do seu gênio e da incompreensão geral no ambiente magistralmente descrito da velha cidade de Nuremberg. Assim como Rolland, Wassermann pretende ser moralista. No romance, reconhece o meio moderno para falar à consciência da nação. Conforme esse conceito, denuncia em *Caspar Hauser*, mais uma bela reconstituição da Alemanha antiga, a "inércia do coração" e o "anarquismo moral". Wassermann sente a "sede de justiça", típica do judeu – a oposição íntima entre a sua raça judaica e o seu amor intenso à civilização alemã era a grande dor da sua vida. Como judeu, hostilizado na sua pátria, pressentiu Wassermann a crise política e moral da Alemanha; e depois da catástrofe de 1918 apareceu como moralista profético em *Christian Wahnschaffe*, misturando idéias de Tolstoi, Dostoievski, Tagore e Rolland – mais uma vez um enredo romanesco em estilo tumultuoso, pregando um idealismo vago, e o sucesso foi grande; Wassermann foi um dos poucos autores alemães modernos de renome universal. Tinha gênio

---

61 Jakob Wassermann, 1873-1934.

Die Juden von Zirndorf (1897); *Geschichte der jungen Renate Fuchs* (1900); *Caspar Hauser* (1908); *Die Masken Erwin Reiners* (1910); *Der goldene Spiegel* (1911); *Das Gaensemaennchen* (1915); *Christian Wahnschaffe* (1919); *Der Wendekreis* (*Der unbekannte Gast,* 1920; *Oberlins drei Stufen,* 1922; *Uerike Woytich,* 1923; *Faber oder Die verlorenen Jahre,* 1924); *Laudin und die Seinen* (1925); *Der Aufruhr um den Junker Ernst* (1926); *Der Fall Maurizius* (1928).

S. Bing: *Jakob Wasermann.* 2ª. ed. Berlin, 1933.

M. Karlweis: *Jakob Wassermann.* Wien, 1935.

J. C. Brankenagel: *The Writings of Jakob Wassermann.* Boston, 1942.

inventivo como poucos outros. Purificou seu estilo. Lutou sinceramente pela forma; admirava muito o romance inglês do século XVIII, sem jamais alcançar esse modelo. Mas conseguiu, enfim, "desromantizar-se", aproximando-se da realidade: deu na sua obra capital, o *Fall Maurizius* (*O Caso Maurizius*) um panorama vivo da Alemanha da República de Weimar em torno de um novo caso Dreyfus: obra inspirada por um alto senso de justiça e dos motivos psicológicos. Wassermann morreu precisamente no momento em que a Alemanha o repudiou, desmentindo-lhe o moralismo.

Não faltavam tentativas de definir mais exatamente o idealismo de renovação ética do qual Rolland e Wassermann foram apóstolos. Van Eeden[62], que se parece evidentemente com Rolland, chegou através do socialismo utópico ao catolicismo e a sua patrícia Henriette Rolland-Holst[63] ao comunismo. A maioria, mesmo dos mais sérios, estava satisfeita com a religiosidade sem dogma e uma ideologia sem programa: convinha assim ao ecletismo da "época do equilíbrio". Um daqueles "sérios" é o norueguês Bojer[64], homem pesado, nórdico, e escritor entre pesado demais e fácil demais. Em *Den sidste Viking* (*O Último Viking*) e *Vor egen Stamme* (*Nossa Gente*), romances muito admirados na Noruega, descreveu a vida dura dos pescadores no Norte e as vicissitudes dos emigrantes noruegueses na América. No resto, não tem, na sua pátria, a consideração de um Hamsun ou Kinck. Recompensou-o, assim como os outros romancistas-moralistas da sua época, o sucesso internacional: sobretudo de *Den store Hunger* (*A Grande Fome*), história de um super-homem violento que encontra a elevação moral só na derrota – tema e moral lembram a Howells, o tolstoiano americano; "a grande fome" do título é a fome de verdade e justiça, num mundo de mentira e injustiça, mundo de então que parece na retrospectiva

---

62 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 93.

63 Cf. "O simbolismo", nota 177.

64 Johan Bojer, 1872-1959.
Et Folketog (1896); *Hellig Olaf* (1897); *Troens Magt* (1903); *Liv* (1911); *Fangen som sang* (1913); *Den store Hunger* (1916); *Verdens Ansigt* (1917); *Dyrendal* (1919); *Den sidste Viking* (1921); *Vor egen Stamme* (1924); *Det nye Tempel* (1927); *Folk ved Sjoeen* (1931); *Kongens karler* (1938), etc.
C. Gard: *Johan Bojer.* Kjoebenhavn, 1918.
P. G. La Chesnais: *Johan Bojer.* Paris, 1930.

de hoje quase um idílio. Em Bojer tampouco corresponde à seriedade do sentimento a capacidade criadora.

À influência onipresente de Tolstoi associou-se a de um Tolstoi oriental, do hindu Tagore[65], que por aqueles anos redigiu a tradução inglesa das suas poesias escritas em bengali; e essas poesias agradaram tão imensamente que o prêmio Nobel parecia reconhecimento conveniente. Hoje em dia, o entusiasmo pela poesia de Tagore já diminuiu muito. Continua-se a apreciar a melodia suave da prosa ritmada daquelas traduções, a delicadeza do sentimento – mas já não sentimos o encanto exótico. Tagore parece-nos um bom poeta inglês de 1913, e poucos votariam hoje em favor do seu prêmio Nobel. O sucesso de Tagore é, sobretudo, um problema histórico. Uma época de utilitarismo cinzento admirava o oriental fantástico, de barba imponente, sabedoria misteriosa e magia musical. O seu ensinamento moral apresentou aos europeus a dignidade de religiões arquivelhas e correspondia, no entanto, tão bem aos desejos ideais da gente mais "moderna" da Inglaterra; sua prosa ritmada parecia o cume de modernismo em poesia, a leitores e críticos que ainda ignoravam a poesia inédita, sepultada em velhos papéis, do jesuíta Gerard Manley Hopkins.

Tagore recebeu o prêmio Nobel em 1913. Reinava por aqueles anos, na Inglaterra, o rei Jorge V; e como o seu comportamento rigorosamente constitucional não permitiu atribuir-lhe qualquer atuação política, prestaram-lhe pelo menos a homenagem póstuma de batizar com o seu nome a poesia da época: "Georgian Poetry"[66].

A Inglaterra estava poderosa; rica e saturada. Um rei do sol do grande império iluminava até os campos abandonados da ilha industria-

---

65 Rabindranath Tagore, 1861-1941.
Gitanjali (1912); *The Crescent Moon* (1913); *The Gardener* (1913); *Fruit Gathering* (1916); – Teatro: *Chitra* (1913); *The King of the Dark Chamber* (1914); – Romance: *The Home and the World* (1919).
E. J. Thompson: *Rabindranath Tagore, Poet and Dramatist.* Oxford, 1926 (2ª. ed., 1948).
E. Rhys: *Rabindranath Tagore.* New York, 1935.
M. Sykes: *Rabindranath Tagore,* London, 1943.

66 D. Daiches: "Georgian Poetry". (In: *Poetry and the Modern World.* 2ª. ed. Chicago, 1941.)

lizada, transfigurando-os em idílios bucólicos de uma poesia augustéia. Pensava-se um pouco em Tennyson e muito em Wordsworth; os excessos simbolistas e imoralistas dos anos de "eighteen-nineties" já estavam esquecidos. A "Georgian Poetry" era conservadora, tradicionalista, quase oficial – um dos "georgianos", Masefield, será, em 1930, nomeado "Poet Laureate". Contudo, julgavam-se modernos, e com certa razão. Deram graças a Deus – não importa se ao Deus da Igreja anglicana ou das associações teosóficas ou dos panteístas livres-pensadores – por conservar livre e feliz essa bela terra inglesa, em meio das tempestades, e estavam conscientes da natureza dessas tempestades: do perigo imperialista, das injustiças sociais, da decadência moral. Não lhes repugnava aludir a tudo isso em versos harmoniosos, porque acreditavam na força renovadora da Natureza; eram bucolistas, gostavam de certo primitivismo moderado e veneravam Tolstoi como apóstolo e como camponês. Admiravam Tagore, porque esse Tolstoi indiano sabia escrever belos versos e era, ademais, cidadão do Império britânico.

Tagore seria o maior dos poetas georgianos, se não fosse a prioridade já indiscutida do velho Robert Bridges[67]: prejudicou-o, mais tarde, a publicação do grande poema filosófico *The Testament of Beauty*, de estilo keatsiano, em pleno modernismo revolucionário. Hoje já se julga com justiça maior o "Poet Laureate" de 1913, autor de um maior número de deliciosos *lieds* do que qualquer poeta inglês entre os elisabetanos e Yeats. Não foi um gênio. Os outros poetas georgianos tampouco foram gênios; mas cada um deles possuía algo de próprio que merece ser lembrado. O mais original foi W. H. Davies[68], pobre operário que numa vida aventurosa de *tramp*, na América, perdeu num acidente uma perna, começando a escrever no hospital e asilo; a sua poesia foi descoberta, apreciada e divulgada por Shaw, mas tem pouco de proletário: é poesia da natureza, transformando a paisagem inglesa em idílio cantável. As realidades sociais aparecem

---

67 Cf. "Literatura burguesa", nota 29.

68 William Henry Davies, 1871-1940.
The Soul's Destroyer (1905); *Nature Poems and Others* (1908); *The Hour of Magic and Other Poems* (1922). – *The Autobiography of a Super-Tramp* (1908).
J. Moult: *William Henry Davies.* Toronto, 1934.

mais palpáveis na poesia de W. W. Gibson[69], através de símbolos que ele aprendeu a manejar nos "eighteen-nineties"; mas Gibson também prefere descrever, como Crabbe, ao qual já foi comparado, os aspectos rurais da questão social; justamente as suas poesias "industriais" não são as melhores. Dos fogos das chaminés das fábricas inglesas cai um reflexo intenso na famosa poesia *To Ironfounders and Others*, de Gordon Bottomley[70], poeta solitário, revoltado contra "unnatural vapours" e o orgulho insensato dos industrializadores –

> "... your vision is
> Machines for making more machines."

É um poeta antiindustrial; convém-lhe a música anacrônica da poesia elisabetana, mas nisso ele é um mestre. Não menos do que o famoso Walter De la Mare[71], chamado "o mais melodioso dos poetas ingleses". O superlativo pode ser insulto a Campion ou a Shelley, mas a força de fascinação do verso de De la Mare é inegável; até o velho Hardy, que não se comoveu facilmente, estava encantado pela poesia *The Listeners*: pediu para ouvi-la quando sentiu começar a agonia. De la Mare sabia transformar homens velhos em crianças fascinadas –

> "I would sing a brief song of the word's little
> children Magic hath stolen away."

Grande parte da sua poesia dirige-se expressamente às crianças e De la Mare dispõe de todas as magias de fadas, bruxas, gigantes e anões do fol-

---

69 Wilfred Wilson Gibson, 1878-1962.
Stonefolds (1907); *Daily Bread* (1910); *Thoroughfares* (1914), etc.

70 Gordon Bottomley, 1874-1948.
Poems of Thirty Years (1925).

71 Walter De la Mare, 1873-1956.
Song of Childhood (1902); *The Listeners* (1912); *Peacock Pie* (1913); *Motley* (1918); *The Veil* (1921); *The Fleeting* (1933); *Memory* (1938); *Time Passes* (1942); – *The Return* (1910); *Memoirs of a Midget* (1912), etc.
R. L. Mégroz: *Walter De la Mare, a Biographical and Critical Study.* London, 1924.
F. Reid: *Walter de la Mare, a Critical Study.* London, 1929.
H. Ch. Duffin: *Walter De La Mare. A Study of His Poetry.* London, 1949.

clore para assustar e encantar os pequenos e os grandes ouvintes. Falta-lhe intelectualidade; mas não quer ser intelectual. A sua índole revela-se mais clara nos seus romances, que são, antes, grandes contos de fadas de um enlevo especial e irresistível, fora de toda realidade. De la Mare representa, entre os poetas georgianos, o caso mais explícito de evasão, ao lado do pobre tísico Flecker[72] que encarnou em versos parnasianos, tennysonianos, os seus sonhos do Oriente.

O "poeta maior" da "Georgian Poetry" é John Masefield[73]. Escreveu muita poesia lírica; estreou com as fortes *Salt-Water Ballads* como um Kipling marítimo. Mas, em primeira linha, é poeta narrativo. Em 1911, publicou *The Everlasting Mercy*, onde um sectário camponês conta, em expressões rústicas e tanto mais comoventes, a sua conversão. Aí estavam realizados, em conjunto, todos os ideais da poesia georgiana: realismo sincero em versos tradicionais, forte sentimento social, idealismo religioso sem fé dogmática mas cheio de compreensão pela fé do pobre –

"... The corn that makes holy bread
By which the soul of man is fed,
The holy bread, the food unpriced,
Thy everlasting mercy, Christ."

Só poucos reconheceram no revolucionário o discípulo da tradição bucólica de Wordsworth e Tennyson. Em sonetos de feição parnasiana aproximou-se das expressões litúrgicas da Igreja anglicana; e em 1930 foi nomeado "Poet Laureate". Desde então, as suas poesias para festas cívicas, de insignificância perfeita, apagaram a última lembrança do "poeta maior" de 1911. Mas como "poeta menor" não merece desprezo.

---

72 James Elroy Flecker, 1884-1915.
Edição (com introdução por J. Squire), London, 1935.

73 John Masefield, 1878-1967.
Salt-Water Ballads (1902); *Ballads and Poems* (1910); *The Everlasting Mercy* (1911); *The Daffodil Fields* (1913); *Reynard the Fox* (1919), etc.
W. H. Hamilton: *John Masefield.* London, 1922.
M. Spark: *John Masefield.* London, 1953.

A "Georgian Poetry" define-se, já pelo nome que recebeu, como fenômeno especificamente inglês. Mas isso não quer dizer que, na mesma época e em outras literaturas, situações semelhantes não tenham produzido poesia semelhante. O mais importante e mais permanente dos poetas "georgianos" é mesmo um norte-americano: Robert Frost[74], o "clássico" da poesia americana do século XX. Nasceu no mais moderno dos Estados Unidos, na Califórnia; mas voltou, ainda criança, para a terra dos seus antepassados, New Hampshire; e do contraste entre o progresso industrial da Califórnia e a sossegada vida rural da Nova-Inglaterra nasceu a sua poesia, "georgiana" pela cronologia e pelo espírito. É o poeta da *countryside* americana, de uma paisagem pobre e sombria, habitada por gente puritana; mas ainda na melancolia do *Black Cottage* sabe descobrir que

"... Sunset blazed on the windows."

É um idilista. Conhece as tragédias da vida, apresentando-as em baladas, das quais "The Death of the Hired Man" é mais conhecida. Mas os seus "heróis" são *farmers*, gente modesta – Frost pretende ser o poeta do "ordinary man", sendo ele mesmo um "ordinary man", assim como lhe prescreveu a tradição democrática dos seus antepassados puritanos. Como este, Frost, é não-conformista. Não chega a ser um "liberal" no sentido da política americana; confessou o seu receio de ser radical na mocidade, para não se tornar conservador na velhice. Mas é um liberal no sentido inglês, não se conformando com as injustiças do mundo moderno e com o esforço da tradição pseudo-romântica de Longfellow para perifraseá-la poeticamente. Por isso, é poeta realista e classicista. O seu estilo, lacônico, denso, descolorido, evita a dicção "poética", o enfeite –

---

74 Robert Frost, 1875-1963.
A Boy's Will (1913); *North of Boston* (1914); *Montain Interval* (1916); *New Hampshire* (1923); *West-Running Brook* (1928); *The Love Striker* (1933); *A Further Range* (1936); *The Witness Tree* (1942); *A Masque of Reason* (1945); *A Masque of Mercy* (1947).
S. Cox: *Robert Frost, Original Ordinary man.* New York, 1929.
C. Ford: *The Less Traveled Road, a Study of Robert Frost.* New York, 1935.
R. Thornton: *Recognition of Robert Frost.* New York, 1937.
L. Thompson: *Fire and Ice. The art and Tought of Robert Frost.* New York, 1942.

"We love the things we love for what they are..." –

esse classicismo em estilo coloquial é o de Wordsworth, grande modelo de todos os georgianos. Como Wordsworth, Frost prefere as expressões e a sintaxe da linguagem de todos os dias; sabe tirar dela saborosos efeitos humorísticos. É um *wit*, mas seu ideal é a sabedoria – "from delight to wisdom". Essa sabedoria inspirou a Frost algumas das mais memoráveis advertências morais que os americanos já ouviram da boca de um poeta: como o poema "Provide, Provide". Como Wordsworth, Frost gosta de moralizar – chama a isso "filosofia" – e o dogma da sua filosofia é primitivista, como em todos os georgianos: a permanência das coisas simples, da vida rural, através das mudanças artificiais da vida moderna. Contudo, não tem sentido resistir ao progresso, por mais desastrosas que sejam as conseqüências. "Let what will to be": "acceptance" da vida trágica é a filosofia de Frost, de um pessimismo viril que não exclui a esperança. Assim é Frost, o "ordinary man", e não se pode negar que ele é, entre os "ordinary man" dos Estados Unidos, um homem original:

"Two roads diverged in a wood, and I –
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference."

E entre todos os poetas americanos contemporâneos Frost goza da melhor expectativa de tornar-se permanente; os conservadores sempre o adoravam; mais tarde, os críticos modernistas Ransom e Randall Jarrell o incluíram entre "os cinco maiores poetas do século XX". Já lhe chamam hoje, com um verso seu,

"The country's singing strength..."

O "poeta georgiano" da França foi Francis Jammes[75]. Começou como simbolista-decadentista da família dos sentimentais, muito perto de

---

75 Francis Jammes, 1868-1938.
De l'Angelus de l'Aube à l'Angelus du Soir (1898); *Quatorze prières* (1898); *Le Deuil des Primevères* (1901); *Le Triomphe de la Vie* (1902); *Clairières dans le Ciel* (1906); *Les Géorgiques chrétiennes* (1911/1912); *Quatrains* (1923/1925); — *Clara d'Ellébeuse* (1899); *Le Roman du Lièvre* (1903), etc.

Samain; mas, em vez de cantar infantas espanholas e os parques outonais de Versalhes, cantou Clara d'Ellébeuse e outras meninas melancólicas de internato, e o outono em paisagens mais modestas –

> "Il va neiger dans quelques jours. Je me souviens
> De l'an dernier. Je me souviens de mes tristesses...";

chamavam-lhe o "Lamartine do simbolismo". Como Lamartine, Jammes era poeta da província. Mas, em vez de passar-se da província para Paris, tomou o caminho inverso. O seu provincialismo foi protesto contra o intelectualismo requintado da vanguarda; e esse "road less traveled" levou-o para fora do simbolismo, a uma poesia sem a música sofisticada dos mestres de Paris, uma poesia simples, da simplicidade dos seus novos amigos, o pastor –

> "Avec ton parapluie bleu et tes brebis sales,
> Avec tes vêtements qui sentent le fromage…"

e o cão –

> "Mon humble ami, mon chien fidèle…"

Jammes admirava sobretudo a ignorância desses seus modestos amigos – intitulou uma das suas rezas poéticas "Prière pour avouer son ignorance" – porque essa ignorância lhe parecia o caminho direto ao "paradis innocent et joyeux". Nada mais natural do que aderir, enfim, à fé dos seus novos amigos, ao catolicismo. E assim nasceu o poeta das *Georgiques chrétiennes*. É permitido exprimir dúvidas quanto à ortodoxia desse catolicismo. Na "Prière pour aler au paradis avec les ânes", Jammes chegou a dizer, naquele estilo coloquial que é seu e da poesia georgiana:

> "Je suis Francis Jammes et je vais au Paradis
> car il n'y a pas d'enfer au pays du Bon-Dieu..."

E. Pilon: *Francis Jammes et le sentiment de la nature.* Paris, 1908.
A. de Bersaucourt: *Francis Jammes, poète chrétien.* Paris, 1910.
R. Mallet: *Francis Jammes*. Paris, 1950.
J. P. Inda: *Francis Jammes. Du faune au patriarche.* Paris, 1952.

teoria dogmática muito pessoal, "simplificando" o catolicismo. Jammes, poeta moderno, tendo passado pelo decadentismo requintado do "fin du siècle", sentiu a sua nova religião como requinte da simplicidade. "Je m'embête...", exclamou com um grito de triunfo, definindo o primitivismo artificial da época, do qual ele mesmo era o poeta mais espontâneo.

Conforme as diferenças impostas pela "escolha da tradição", esse primitivismo podia aparecer em formas bem diferentes: até em forma requintada e meio mundana, como romantismo exaltado das forças elementares da natureza, Amor e Morte, na poesia da comtesse de Noailles[76], aristocrata parisiense de origens orientais – na sua terra e na língua romena dos seus antepassados teria sido a última poetisa hugoniana, bastante forte e muito verbalista. Na Paris de 1910, a sua poesia pós-romântica tomou a feição que Jean de Gourmont definiu com agudeza: "Vraiment, la poèsie de Jammes est tout entière dans la poèsie de Mme. De Noailles... Sous une forme plus traditionnele. C'est la même sensibilité. Elle est d'ailleurs sincère, mais sans Jammes se serait-elle éveillée, aurait-elle su s'exprimer?" A "poète des jardins" transformou os bosques de Jammes em jardins para os passeios de pastores cujos trajes não "sentent le fromage" e sim "l'eau de Cologne". À nomeação de Masefield para "Poet Laureate" em 1930 correspondera, em 1924, a proclamação da comtesse de Noailles como "Princesse des Lettres" pela revista feminina *Ève*.

"Poeta georgiano" foi, em certa fase e certas poesias, o grande Antonio Machado[77], autor dos *Campos de Castilla*. O Wordsworth dos "georgianos" italianos foi Pascoli – daí as *Poesie di tutti i giorni*, de Marino Moretti[78]. "Georgiana" é a poesia inteira dos escandinavos, nessa época de

---

76 Comtesse Mathieu de Noialles, 1876-1933.
Le couer innombrable (1910); *L'ombre des Jours* (1902); *Les Eblouissements* (1907); *Les Vivants et les Morts* (1913); *Les Forces éternelles* (1920); *Poème de l'Amour* (1924); *L'Honneur de souffrir* (1927).
G.-A. Masson: *La Comtesse de Noailles. Son oeuvre.* Paris, 1922.
J. Larnac: *La Comtesse de Noailles, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1931.
Ch. Du Bos: La *Comtesse de Noailles et le climat du génie.* Paris, 1950.

77 Cf. "O simbolismo", nota 157.

78 Cf. "O simbolismo", nota 82.

industrialização de países que havia pouco foram realmente primitivos. Em Olav Bull[79] ainda há muita melancolia romântica e simbolista; mas esse poeta, talvez o melhor de todos os poetas da Noruega, chegou enfim a um realismo classicista, bem da nova era. O dinamarquês Thöger Larsen[80] não dominou por inteiro o romantismo – a paisagem da sua poesia tende a ampliar-se cosmicamente, mas é antes uma tempestade na alma de um intimista de inclinações místicas, tolstoianas. Intimistas são os suecos: Ullman[81], que cantou as costas soalheiras da província de Halland; e sobretudo Oesterling[82], o poeta bucólico da província mais mediterrânea da Suécia, Schonen, representando em versos delicados o jogo de cores entre o verde da terra e o azul do céu na fumaça fina que cobre essa paisagem no verão. Oesterling é o maior idilista das literaturas escandinavas modernas; justamente por isso a crítica inspirada por motivos políticos denunciou-o como "evasionista no meio do temporal"; mas os leitores suecos ficaram fiéis a esse último grande tradicionalista. Os dinamarqueses também descobriram o encanto idílico. Kai Hoffmann[83] lembra, em pleno século XX, os pintores dinamarqueses de 1830, Koebke, Skovgaard, pintando os bosques e lagos quietos da ilha de Seeland; a prosa ritmada de *Blaanende Danmark*, celebrando as estações e lugares históricos da Dinamarca, revela influências de Tagore – hoje é difícil compreender que Kai Hoffmann foi considerado, por volta de 1910, como revolucionário em poesia. Enfim, o "Poet Laure-

79 Olav Bull, 1883-1933.
Digte (1909); *Nye Digte* (1913); *Stjernerne* (1924); *Ignis ardens* (1932).

80 Thöger Larsen, 1875-1928.
Jord (1904); *Undvalgte Digte* (1917).
C. Christensen: *Thöger Larsen.* Lemvig, 1945.

81 Gustaf Ullman, 1881-1945.
Vaestkust (1903); *Silverljuset* (1920).

82 Anders Oesterling, 1884-1981.
Valda dikter (1913); *Idyllernas bok* (1917); *De sju straengarna* (1922); *Nya valda dikter* (1934); *Livets vaerde* (1940).
F. Böök: *Resa kding svenska Parnassen.* Stockholm, 1926.

83 Kai Hoffmann, 1874-1949.
Liljer i Moerket (1899); *Blaa Strande* (1911); *Hav og Rum* (1913); *Blaanende Danmark* (1919); *Not og Dog* (1923).
C. Stub Joergensen: *Kai Hoffmann.* Kjoebenhavn, 1944.

ate" entre os "georgianos" dinamarqueses é Roerdam[84]; idílios como *Den gamle Praestegaard* e *Koebstad-Idyllen* lembram a Wordsworth, *Jens Hvas til Ulvborg* a poesia narrativa dos "Lakists"; a paisagem revela semelhança surpreendente com os "Midlands". Mas poetas regionalistas acreditam sempre na beleza singular da sua terra. A obra de Roerdam é o cântico da paisagem dinamarquesa; só é uma pena que esse patriotismo algo oficial tenha degenerado, no fim da vida desse poeta notável, em pangermanismo que foi repudiado pelos próprios patrícios de Roerdam.

Todos os poetas "georgianos" amam a sua terra; pretendem conservá-la fresca e inviolada por "machines and more machines". Masefield é grande patriota e até patriota oficial. O idilismo dos georgianos ingleses baseava-se, em boa parte, na fé da inviolabilidade da ilha, e em 1914 levantaram-se esses provincianos com fé e otimismo contra o inimigo continental.

"Whate'er was dear before is dearer now..."

cantou John Freeman[85], acrescentando:

"Happy is England now as never yet!",

com uma ingenuidade que em face da realidade da guerra nos parece hoje leviana ou, pelo menos, irresponsável.

Rupert Brooke[86] não sentia, provavelmente, de outra maneira. Dois anos antes da guerra, estudando em Berlim e sentindo saudades da

---

84 Waldemar Roerdam, 1872-1946.
Dansk Tunge (1901); *Gudrun Dyre* (1902); *Ved Midsommertid* (1903); *Under aaben Himmel* (1908); *Luft og Land* (1910); *Vi og vort Faedreland* (1911); *Den gamle Praestegaard* (1917); *Koebstad-Idyllen* (1918); *Lens Hvas til Ulfborg* (1923); *Fugleviser* (1924); *Klokkerner* (1926).
Chr. Rinestad: *Fra Stuckenberg til Seedorf.* Vol. II. Kjoebenhavn, 1923.

85 John Freeman, 1880-1929.
Twenty Poems (1909); *Fifty Poems* (1911); *Presage of Victory* (1916).

86 Rupert Brooke, 1887-1915.
Poems (1911); *1914 and Other Poems* (1915); *Collected Poems* (1915).
E. H. Marsh: *Rupert Brooke.* London, 1918.
A. J. A. Stringer: *The Red Wine of Youth. A Life of Rupert Brooke.* London, 1948.

sua terra, escrevera em meio do barulho do café da boêmia alemã os versos enamorados do "Old Vicarage, Grantchester", lembrando-se dos prados, ribeiros, moinhos da Inglaterra –

> "Say, is there Beauty yet to find?
> And Certainty? And Quiet kind?…
> Stands the Church clock at ten to three?
> And is there honey still for tea?"

Dois anos depois, o jovem *scholar* estava fardado, armado, sonhando com a morte pela pátria –

> "If I should die, think only this of me:
> That there's some corner of a foreign field
> Tha is for ever England…"

E, um ano depois, estava enterrado na ilha grega de Skyros –

> "In hearts at peace, under an English heaven."

O túmulo no Mediterrâneo não era mero acaso. Brooke foi um jovem *scholar*, justificando as maiores esperanças, autor duma brilhante tese sobre John Webster, conhecedor da antiga poesia inglesa e da antiga poesia grega. Morreu com vinte e oito anos de idade, sobrevivendo como clássico da poesia patriótica. Só a crítica "modernista" depois de 1930, censurando-lhe o otimismo fácil e a melancolia romântica, descobriu na sua poesia um mosaico de reminiscências de poetas ingleses e gregos. O último dos georgianos fora um talentoso poeta humanista de segunda mão; base pouco segura para uma Inglaterra "for ever". À pergunta georgiana –

> "Say, is there Beauty yet to find?
> And Certainty? And Quiet kind?" –

as gerações novas tinham que responder: "– Não". Fora uma pergunta retórica, desmentida pela realidade.

Antes de 1914, quem tinha o direito de censurar a frouxidão ideológica da poesia georgiana? A "Inteligência" radical ou socialista não o teria feito: Shaw fora o propagandista de W. H. Davies. Os radicais não

eram entendidos em poesia; no íntimo, pensavam que neste mundo moderno da prosa o papel da poesia já acabara. Resta a oposição virtual daquela herança espiritual dos ingleses que é o liberalismo: não no sentido de programa político, econômico e religioso, mas de mentalidade permanente, desaparecendo às vezes do teatro da vida pública, mas só na aparência e mesmo então mantido por indivíduos isolados; intermitência e isolamento que não têm importância, tratando-se de uma doutrina individualista. Um isolado assim, dentro do círculo isolado dos intelectuais sofisticados de Bloomsbury, é o romancista E. M. Forster[87], figura da época georgiana, contemporâneo das reformas democráticas e sociais dos ministérios liberais Campbell-Bannerman e Asquith, participando portanto dos ideais georgianos mas não do idealismo impreciso da sua poesia. Dos cinco romances de Forster, quatro foram escritos antes da guerra de 1914. A sua técnica novelística ainda é mais tradicional do que a de Galsworthy, aproximando-se da narração calma e ligeiramente irônica dos romancistas ingleses do século XVIII; lembra a arte deliciosa de Jane Austen. Mas não é só observador irônico da *middle-class*. Conseguiu transformar integralmente em ação e símbolos as suas convicções morais, que são mais ou menos as de Ibsen, embora atenuadas pela ironia. *Howard's End* é o grande panorama da classe média inglesa de 1910, com o seu diletantismo de reformas sociais, religiosas e sexuais e com inibições puritanas. É um panorama completo: não histórico nem social, mas humano. No fim do romance, escrito em 1910, abre-se a perspectiva apocalíptica de um fim da prosperidade inglesa e da civilização européia; a lição da obra é a superioridade do "coração indestrutível". Mas essa lição não é proclamada: é o sentido de um grande romance. A base da sabedoria céptica de Forster é uma sólida cultura clássica, imunizada contra "modernismos" falsos – Forster é *scholar* de Cambridge, e ao ambiente da velha Universidade dedicou o romance *The Longest Jour-*

---

87 Edward Morgan Forster, 1879-1970.
Where Angels Fear to Tread (1905); *The Longest Journey* (1907); *A Room with a View* (1908); *Howards End* (1910); *The Celestial Omnibus* (1911); *A Passage to India* (1924).
R. Macaulay: *The Writings of Edward Morgan Forster.* New York, 1938.
I. Trilling: *E. M. Forster.* London, 1944.
J. K. Johnstone: *The Bloomsbury Group.* New York, 1954.

ney. Muito diferente, aliás, do classicismo ingênuo e imitativo de Brooke, o de Forster é antes o humanismo moderno de um inglês invariavelmente liberal, inglês até os ossos, mas sem "patriotismo" comovido. É, afinal, inglês mais na expressão reservada do que no pensamento, largamente aberto. É progressista sem fé cega na ciência, acredita na necessidade da religião sem aceitar o cristianismo, é um inglês sem insularidade, um europeu perfeito. Aprova e apóia as reformas sociais, mas não é capaz de apaixonar-se pela luta de classes, porque liga mais do que a qualquer outra coisa às relações pessoais entre os homens – credo que o autentica como romancista. Esse céptico acha possíveis as relações de amor e amizade através das diferenças de classe e, do mesmo modo, através das diferenças de raça – problema que o interessa particularmente, como cidadão do Império britânico. A este problema dedicou o seu romance mais conhecido, *A Passage to India*. O tema é a incompreensão invencível entre as raças, levando à tragédia: Forster não é racionalista dogmático, reconhece e admite o mistério na vida humana e, com isso, a tragédia. Mas é decididamente contra a exploração do mistério pelas teorias teosóficas de qualquer espécie, mesmo de espécie poética. Forster defende-se contra os tagorianos que, sob o pretexto de exaltar a sabedoria indiana, desprezam o bom senso europeu e inglês. É contra toda a espécie de exaltação histérica – esta é que em *A Passage to India* produz o conflito trágico – e contra o primitivismo barato.

Mas só foi reconhecido assim muito mais tarde, depois de 1920. A reação natural, quase inevitável, contra o estado de saturação econômica e vitalidade enfraquecida das classes médias cultas da Inglaterra de 1910 era o bucolismo. Um liberalismo humanista como o de Forster parecia "vieux jeu" – mas teria sido coisa nova, esperança, em outros países, menos saturados, que ainda podiam acreditar nos ideais europeus porque precisavam de europeização. Movimentos assim foram o da revista *Voce*, na Itália, o da revista *Nyugat*, na Hungria. O mais importante desses movimentos de "bons europeus" é o da "geração de 1898" na Espanha[88], depois da perda das últimas colônias ultramarinas, na guerra infeliz contra os Estados Unidos. O sonho imperial, heróico e católico, de Carlos V e

88 Cf. "O simbolismo", nota 145.

da Contra-Reforma, acabara para sempre. Então, foi preciso "fechar com três chaves o túmulo do Cid", conforme a expressão de Joaquín Costa. "Escolas e refeitórios, em vez dos quartéis e conventos!"; mas essa vontade de reforma integral quebrou-se pela resistência da monarquia restaurada, apoiada na aristocracia decadente e no clero intolerante, enquanto a burguesia espanhola se dava por satisfeita com lucros compensadores e um parlamentarismo de fachada. À hipocrisia política da época da Restauração correspondia a mediocridade da sua literatura: a "poesia" prosaica e o realismo mais cínico do que céptico de Campoamor, a eloqüência teatral de Echegaray, o mundanismo elegante de Valera como que complementam a política insincera do conservador Cánovas del Castillo, o republicanismo eloqüente de Castelar, o falso brilho da Coroa empobrecida. Contra essa "literatura de Restauração" revoltou-se a geração de 1898, animada pelo conhecimento das literaturas européias além dos Pirineus, dos movimentos de renovação, do naturalismo e do simbolismo. Logo se verifica certa discrepância entre o racionalismo e o utilitarismo do movimento político da geração e, por outro lado, os motivos principalmente estéticos do movimento literário. Azorín[89], o grande crítico literário da geração, pertencera na mocidade ao anarco-republicanismo, resíduo da primeira República espanhola; mais tarde não se deu bem com o republicanismo moderno, tendo preferido admirar o autoritário violento La Cierva. Mas, na literatura, a sua atuação teve efeitos revolucionários: acabou da maneira mais eficiente com Campoamor e Echegaray, colocando-os "fora da literatura"; restabeleceu a honra de Alas[90], apreciando como precursor espanhol do naturalismo aquele que os leitores da época da Restauração só apreciaram como "Clarín", cronista engraçado. Da famosa romaria, em 1899, dos jovens literatos ao túmulo de Larra, precursor da "crítica da consciência nacional", até a fundação da revista *España* em 1915, órgão aliadófilo contra a política de neutralidade do governo germanófilo e reacionário, sempre foi Azorín o crítico da vanguarda. Mas não se pode negar que o seu horizonte literário era algo estreito: dos clássicos espanhóis, que ele ensinou a ler com gosto diferente, o seu horizonte estendia-se, além dos Pirineus até Paris, a Paris

89 Cf. "O simbolismo", nota 148.
90 Cf. "Literatura burguesa", nota 103.

dos decadentistas e simbolistas, com algumas excursões para a Inglaterra de Meredith e dos pré-rafaelitas, a Itália de D'Annunzio e a Alemanha de Nietzsche. Azorín foi mais cosmopolita afrancesado do que "bom europeu". Mas isso não era bastante.

A perda das últimas colônias parecia limitar a Espanha ao papel de um pequeno país à margem da Europa. Em vez disso, transformou-se em país de mineração e grande indústria. Havia modernização surpreendente. Em Madri, surgiram os primeiros arranha-céus. As relações com as repúblicas hispano-americanas restabeleceram-se em bases econômicas e culturais, e daí veio a revolução poética do "modernismo"[91]. O maior poeta espanhol de 1900 era o nicaraguano Rubén Darío[92]. O modernismo na Espanha foi uma obra de europeização; através da nova poesia hispano-americana entraram influências francesas, do parnasianismo, do simbolismo. Mas o modernismo espanhol revelou já em Villaespesa uma capacidade espantosa de se tornar superficial e até frívolo; antimodernista será todo o esforço de purificação poética de Juan Ramón Jiménez. No estilo do modernismo, um "costumbrista" de *boulevard* madrilenho como Benavente pode criar uma comédia engraçada, ao gosto dos conservadores, no espírito da Restauração; e só muito mais tarde conseguirá Pérez de Ayala desmascará-lo. Evidentemente, era preciso um "modernismo" mais "moderno" do que o modernismo.

Os fundamentos de um modernismo europeu na Espanha foram lançados por Giner de los Ríos[93]: discípulo, indiretamente, do filósofo alemão Krause, jurista e sociólogo de idéias originais, contudo não escreveu nada de definitivo. "Don Francisco", como lhe chamavam com respeito profundo, era da estirpe dos grandes educadores, como Sócrates,

---

91 Cf. "O simbolismo". Nota 133.

92 Cf. "O simbolismo", nota 132.

93 Francisco Giner de los Ríos, 1839-1915.
Resumen de filosofía del derecho (1898); *Estudios y fragmentos sobre la teoria de la persona social* (1899).
R. Altamira y Crevea: *Giner de los Ríos, educador.* Valencia, 1915.
R. Urrutia e G. Morrente: *Don Francisco Giner de los Ríos. Su vida y sus obras.* Madrid, 1918.

que não deixam nada de escrito, mas não morrem sem ter modificado o espírito de uma geração. Era um homem seco e algo utilitário, como um puritano inglês, mas de um amor autenticamente evangélico ao próximo. Em 1876, fundou em Madri a Instituición Libre de Enseñanza, sistema completo de educação para as classes médias, da escola primária até os cursos universitários, em moldes bem diferentes da escola oficial, clerical e atrasada; os melhores alunos receberam bolsas para continuar os estudos no estrangeiro. E daí veio para a Espanha um rio de influências européias.

Azorín, num artigo retrospectivo[94], enumerou essas influências; mas logo acrescenta que variavam conforme a individualidade dos influenciados: "Sobre Valle-Inclán: D'Annunzio, Barbey d'Aurévilly; sobre Unamuno: Ibsen, Tolstoi, Amiel; sobre Benavente: Shakespeare, Musset, os dramaturgos modernos franceses; sobre Baroja: Dickens, Poe, Balzac, Gautier; sobre Maeztu: Nietzsche, Spencer; sobre Rubén Darío: Verlaine, Banville, Victor Hugo"; e destaca a influência generalizada de Nietzsche, Verlaine e Gautier. A consideração especial a estes três estrangeiros, e a inclusão de Benavente e Darío na "generación de 1898" revelam que Azorín pensa de maneira esteticista. Não lhe ocorreu mencionar em primeiro lugar Joaquín Costa[95] que apesar de mais velho foi o chefe político dos de 98; o homem que transformou em ação política a ação pedagógica de Don Francisco. "Cerremos con tres llaves el sepulcro del Cid. Y acudamos a las necesidades del día." Necessidade do dia era a *Reconstitución y europeización de España*, título do seu escrito programático de 1900. A geração de 1898 adotou, em geral, esse programa; mas não se pode dizer que o tivesse realizado. A europeização, mesmo fora do domínio literário-estético, tomou vulto só em 1915, quando Ortega y Gasset e os seus amigos, com a colaboração dos companheiros já idosos de 98, fundaram a revista *España*. Então, Pérez de Ayala[96], discípulo do liberal Pérez Galdós, homem de formação inglesa, poeta reflexivo da *Paz*

---

94 Azorín: "La generación de 1898". (In: *Clásicos y modernos.* Madrid, 1913.)

95 Joaquín Costa, 1846-1911.
Reconstitución y europeización de Espanã (1900); *La crisis política de Espanã* (1901), etc.
M. Ciges Aparicio: *Joaquín Costa.* Madrid, 1930.

96 Cf. nota 243.

del sendero e do *Sendero innumerable* – decididamente fora dos moldes modernistas – já tinha dado a sua crítica implacável do ambiente boêmio de 98, no romance *Troteras y danzaderas*; nas críticas teatrais das *Máscaras* destruirá a Benavente; a sua obra inteira será crítica aguda da Espanha, autocrítica de um espanhol europeizado. Da revista *España* descenderá diretamente a *Revista de Ocidente*, fundada em 1923 pelo mesmo Ortega y Gasset[97], porta de entrada das influências de Max Weber e Rudolf Otto, Husserl e Scheler, Vossler e Huizinga, Spranger e dos neokantianos de Marburg – quer dizer: a elite da República de Weimar patrocinará, através do círculo de Ortega y Gasset, a segunda República espanhola. Mas esta está separada, pelo espaço de tempo de uma geração inteira, da geração de 1898. Os homens de 98 não foram capazes de tanto. Impediu-lhes a ação o pessimismo profundo, explicável imediatamente depois da catástrofe nacional de 1898; na poesia, a influência dos decadentistas franceses só forneceu novas formas de expressão a esse pessimismo. Assim se apresenta o pessimismo melancólico de Azorín, em que a decadência da Espanha era menos uma preocupação social do que uma "idée fixe" poética. Assim se apresenta a poesia pessimista de Antonio Machado[98], o maior poeta ou, antes, "o" poeta, "sans phrase", da geração de 98, por isso, o futuro da poesia espanhola não pertencerá a ele, e sim a Juan Ramón Jiménez. Contudo, Antonio Machado representa o caso do equilíbrio mais feliz entre influências estrangeiras e resistência do espírito espanhol. Com tanta ou maior felicidade esse equilíbrio só aparecerá em certos modernistas de mentalidade plástica, sobretudo quando formados na atmosfera quente do Sul da Espanha.

Eis o caso e a felicidade da arte de Miró[99]. Era homem e poeta – poeta em prosa – da "Levante" espanhola, em particular da região de

---

97 Cf. "Tendências contemporâneas – um esboço", nota 8.

98 Cf. "O simbolismo", nota 157.

99 Gabriel Miró, 1879-1930.
Figuras de la Pasión del Señor (1916); *Nuestro Padre San Daniel* (1921); *El obispo leproso* (1925); *Años y leguas* (1928).
J. Gil Albert: *Gabriel Miró, el escritor y el hombre.* Valencia, 1931.
J. Guardiola Ortiz: *Biografía íntima de Gabriel Miró.* Madrid, 1935.
M. de Mayo: *Gabriel Miró, 1879-1930. Vida y obra.* Madrid, 1936.
F. Meregalli: *Gabriel Miró.* Milano, 1949.
Clem. Miró: *Estudios sobre Gabriel Miró.* Buenos Aires, 1951.

Orihuela. O progresso estilístico enorme que o modernismo realizou, revela-se bem, comparando-se romances regionalistas de Miró, como *Nuestro Padre San Daniel*, com o regionalismo pós-romântico de Pedro Alarcón, Valera, Palacio Valdés. “En mi ciudad, desde que nacemos, se nos llenan los ojos de azul de las aguas.” Nas entrelinhas da prosa finíssima de Miró aparecem, como vistos por uma névoa ligeira, os palmeirais da Levante, e essa névoa bem pode ser o “azul de las aguas en los ojos”, um sentimentalismo delicado que lembrou a um crítico as origens semíticas daquelas populações. No mesmo espírito – longe do neocatolicismo de Jammes, mas com primitivismo parecido – reconstituiu Miró, nas *Figuras de la Pasión del Señor*, a tragédia do Evangelho, transformando-a em procissão popular de esculturas; já foram comparadas, muito impropriamente, às esculturas naturalistas de madeira das igrejas espanholas, enquanto lembram a outros antes o Rococó popular do século XVIII. Miró foi um esteta puro; um grande artista.

Quanto mais forte a preocupação pelos destinos da Espanha, mais forte se revelou a resistência do espírito espanhol contra uma europeização integral. Surge o desejo de reconhecer melhor o caráter permanente da Espanha, atrás dos trajes históricos de que as tradições, a legítima e as falsas, a vestiram; para não criar uma Espanha autêntica, cuja razão de ser reside na contribuição original que deu e tem de dar à civilização européia. Neste sentido chamara Ganivet[100], o precursor malogrado do movimento de 98, a atenção para as figuras do Cid e do Don Quixote, que representam o “mito” da Espanha. Quem reconheceu nessas figuras a inquietação pascaliana, substituindo o decadentismo pessimista pela angústia existencialista, foi o sucessor legítimo de Ganivet: Unamuno[101]. O seu pensamento nasceu

100 Cf. “Do realismo ao naturalismo”, nota 47.

101 Miguel de Unamuno, 1864-1937. (Cf. “O simbolismo”, nota 149.)
Paz en la guerra (1897); *Amor y pedagogía* (1920); *En torno al casticismo* (1902); *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905); *Poesía* (1907); *Rosario de sonetos líricos* (1911); *Por tierras de Portugal y de España* (1911); *Soliloquios y conversaciones* (1912); *Contra esto y aquello* (1912); *Del sentimento trágico de la vida* (1913); *Niebla* (1914); *Ensayos* (1916/1919); *Abel Sánchez* (1917); *El Cristo de Velázquez* (1920); *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920); *La tia Tula* (1921); *Andanzas y visiones españolas* (1922);

no seio do grande pessimismo europeu, byroniano e schopenhaueriano. A esse mundo também pertenceria, pela forma tradicional, a sua poesia pré-simbolista, se Unamuno não tivesse sido o filho autêntico da Espanha de santa Teresa, e, mais particularmente, da terra vasca do seu antagonista eterno Inácio de Loyola. A análise da sua poesia já revelou a ligação desse pessimismo religioso com o mal temporal da Espanha que

"... cayó en Salamanca dorada
Y en Ávila, hoy, fúnebre corte."

A expressão mais aguda desse pessimismo social de 98 é o símbolo do romance *Amor y Pedagogía*: o personagem, levado a malogro e suicídio porque o quiseram educar para ser gênio. É uma amostra de espírito cervantino – e toda a imensa obra jornalística e polêmica de Unamuno, desse professor de grego e disputador noturno interminável, constitui uma batalha de Don Quixote contra os moinhos de vento da decadência espanhola. Unamuno não foi cervantino; nunca chegou a identificar-se com Cervantes, mas sim com Don Quixote; um Don Quixote de 98. No Don Quixote de Ganivet, Unamuno reconhecera-se a si mesmo. Observaram-se no Don Quixote de Unamuno traços do redentor, do próprio Cristo, atrás do qual o espanhol desesperado correu, gritando pela imortalidade da sua pobre carne e impedido pelo peso dessa carne de Sancho Pansa, materialista incorrigível e humorista indócil que habitava também a alma desse complexo professor de grego. Sua *Vida de Don Quijote y Sancho* é comentário fiel e engenhoso da obra cervantina; é, ao mesmo tempo, a mais curiosa autobiografia da

---

Como se hace una novela (1927); *Romancero del destierro* (1928); *San Manuel Bueno, martir* (1933), etc.

M. Romera Navarro: *Unamuno, novelista. Poeta, ensayista.* Madrid, 1928.

C. González Ruano: *Vida, pensamiento y aventura de Unamuno.* Madrid, 1930.

A. Wills: *España y Unamuno.* New York, 1938.

J. Marías: *Miguel de Unamuno.* Madrid, 1943.

J. Grau: *Unamuno y la España de su tiempo.* Buenos Aires, 1943.

J. B. Trend: *Unamuno.* New York, 1961.

A. Barea: *Unamuno.* Cambridge, 1952.

E. Salcedo: *Vida de Don Miguel.* Salamanca, 1964.

literatura universal, um gênero inteiramente novo; assim como pertencem a um novo gênero, da *nivola* (em vez de *novela*) os romances de Unamuno, esqueléticos, sem ambiente real, mas realíssimos pela penetração profunda na alma dos personagens; que são, outra vez, auto-retratos do *nivolista*. Toda a obra poética, dramática, novelística, ensaística, filosófica de Unamuno, relato das suas permanentes "agonias", é uma imensa confissão: *Confessiones* de um novo Agostinho; e ao velho Padre da Igreja africana Unamuno se sentia próximo porque esse espanhol preferiu ser "africano de primeira classe" a ser "europeu de segunda". Mas teria sido um Agostinho menos ortodoxo. "El apetito de inmortalidade" de Unamuno é concreto e material, apesar de um espiritualismo que sempre o atraiu para a Igreja; e a Igreja da Espanha nunca se cansou de dar a essa "alma naturaliter catolica" o apelido de "heresiarca". É claro que o pensador, após ter passado por todos os caminhos da história da filosofia e da civilização modernas, não era capaz de voltar à fé da sua infância; como espanhol e vasco, no entanto, podia ser violentamente anticatólico, mas nunca acatólico. Deste modo, foi possível aderir ao anticlericalismo, anticatólico mas tampouco acatólico, dos homens de 98, responsabilizando os jesuítas pela decadência da Espanha e da Igreja. Na verdade, Unamuno estava muito perto do seu patrício Inácio de Loyola, santo Don Quixote do catolicismo. Apenas não sabia manejar bem os *Exercitia spiritualia* –

"... creo, confío em Ti, Señor; ayuda mi desconfianza." –

e refugiou-se para religiosidades cada vez menos "mecanizadas" e mais vagas, que identificou com a mística de santa Teresa. Os críticos europeus deram à religiosidade unamuniana todos os nomes possíveis. As mais das vezes, citaram Pascal e Kierkegaard, porque o próprio Unamuno os citara. Outra vez, lendo uma definição como esta – "El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre e muere, sobre todo muere, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere... este hombre concreto" – então pensava em existencialismo. A existência pirandelliana, meio real e meio irreal do personagem Augusto Pérez no romance *Niebla*, a obra-prima novelística de Unamuno, sugere outra interpretação: o espanhol, contemporâneo de William James e Bergson, seria um "utilitarista metafísico", como se exprimiu Madariaga, um pragmatista místico; criando seus personagens e seu

mundo para acreditar na realidade deles. É uma atitude bem espanhola. Unamuno nunca deixou de ser espanhol. Em todas as lutas políticas e religiosas do povo espanhol, anárquico e místico, "el hombre concreto" Unamuno, condenado à imortalidade, está presente, continuando a guerra nas nuvens como os fantasmas dos guerreiros mortos na batalha. Mas essa permanência espanhola já não tem nada que ver, evidentemente, com a renovação liberal da Espanha depois de 1898; por sua muita "hispanidad" Unamuno chegou a ser supra-espanhol, não menos mais do que europeu: humano.

Em todo caso, aí já não há nada de "equilíbrio europeu". Para esse desequilíbrio, que Unamuno só sabia exprimir bem em prosa – a sua poesia pertence a outro ciclo – forneceu enfim o modernismo novas armas de expressão. A aliança entre anarquismo e modernismo encarna-se na pessoa – quase se diria, personagem – de Don Ramón María del Valle-Inclán[102]. Rubén Darío dedicou ao amigo uma poesia na qual o último verso de cada estrofe é o nome pomposo e sonoro do poeta, formando hendecassílabo perfeito. *Nomen*, *omen*. Imitando o exemplo de Barbey d'Aurévilly, Valle-Inclán encarnou-se no personagem fantástico do marquês de Bradomín, aristocrata decadente, católico e devasso, guerreiro e poeta, herói dos quatro romances *Sonata de otoño*, *Sonata de estío*, *Sonata de primavera*, *Sonata de invierno*, cujos títulos cheiram a D'Annunzio. Não menos estranhas são as suas farsas, "comédias bárbaras" e "Esperpentos". Então, Valle-Inclán era um verbalista engenhoso, dono de mil artifícios de estilo poético, revoltan-

---

102 Ramón María del Valle-Inclán, 1869-1936.

Sonata de otoño (1902); *Sonata de estío* (1903); *Sonata de primavera* (1904); *Sonata de invierno* (1905); *El resplandor de la hoguera* (1909); *Gerifaltes de antaño* (1909); *La pipa de Kif* (1919); *El pasajero* (1920); *Farsa y licencia de la Reina castiza* (1922); *Tirano Banderas* (1926); *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927).

S. Madariaga: "Ramón del Valle-Inclán". (In: *Semblanzas literarias contemporaneas.* Barcelona, 1924.)

C. Barja: "Ramón del Valle Inclán". (In: *Libros y autores contemporaneos.* Madrid. 1935.)

R. Gómez de la Serna: *Ramón del Valle Inclán.* Buenos Aires, 1944.

M. Fernández Almagro: *Vida y literatura del Valle Inclán.* Madrid, 1944.

A. Zamora Vicente: *Las Sonatas de Ramón del Valle Inclán.* Buenos Aires, 1951.

do e divertindo a cidade de Madri inteira pelas irreverências da sua vida e fala boêmias. Dez anos mais tarde, Valle-Inclán, não menos irreverente apesar das barbas enormes, é um satírico trágico, enchendo o volume *La pipa de Kit* com rimas acrobáticas de sentidos surpreendentes. Agora, aqueles artifícios lingüísticos já lhe servem para criar um tipo de estilo inteiramente novo de romance do qual o primeiro exemplo magistral é *Tirano Banderas*, a estranhíssima história de um caudilho sul-americano. Valle-Inclán não parece ter possuído genuína força criadora, senão no estilo, em verso e em prosa, enriquecendo de novas modalidades a velha língua castelhana. Como figura humana é Valle-Inclán uma criatura tão permanente como Don Juan ou Don Quixote, as criações semimísticas da literatura espanhola. Numerosas e diferentes influências estrangeiras passaram por ele, modificando-lhe a modulação da voz, mas não a sua alma de místico irreverente e anarquista poético. Em Valle-Inclán manifesta-se, depois do divórcio entre modernismo e movimento de 1898, a possibilidade de nova aliança entre eles, ao preço da eliminação dos últimos elementos racionais da revolta. A mistura inicial entre naturalismo e simbolismo, característica do "equilíbrio europeu", dissolveu-se. Da literatura – não da política – dos de 98 nasceu um anarquismo capaz de tudo, em revolução e em reação, um anarquismo estético.

A conclusão política, tirou-a Ramiro de Maeztu[103], cuja obra, de influência incalculável sobre a geração de 1898, está menos em seus poucos livros do que no imenso esforço periodístico, espalhado em jornais e revistas. Fora anarquista desde o início, mas anarquista europeizado, nietzschiano. Foi um dos maiores "europeizadores" da Espanha, e a sua "re-hispanização" ulterior só devia dar um acento especificamente espanhol àquele anarquismo, que se tornou, já em *La crisis del humanismo*, base de uma doutrina autoritária.O anarquista literário acabou como ideólogo da *hispanidad*, do fascismo espanhol; o seu fuzilamento, em 1936, foi como o suicídio do movimento de 1898, do qual o irracionalista Maeztu fora um dos chefes.

---

103 Ramiro de Maeztu 1875-1936.
La crisis del humanismo (1919); *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (1926); *Defensa de la Hispanidad* (1934).

Maeztu foi, afinal, só um grande jornalista. O criador entre os partidários desse anarquismo é Pio Baroja[104], o vasco sombrio, médico de aldeia, depois dono de uma padaria em Madri, boêmio vagabundo, autor inesgotável de várias dezenas de romances – mas não é possível apresentar melhor a Pio Baroja do que a apresentação feita por ele mesmo no prefácio de um volume de trechos seletos seus que publicou em 1918 a Casa Editorial Calleja, em Madri. Em tal prefácio, declara a sua preferência filosófica por Schopenhauer e Nietzsche, as suas preferências literárias por Dickens, Balzac, Stendhal e Dostoievski; declara que o interesse principal do romance reside no enredo, na ação; e confessa indiferença quanto ao estilo, que importa menos do que a lógica. Apesar disso, parece Baroja – místico e anarquista, revolucionário e autoritário, anticlerical e anti-semita, vagabundo e erótico – o mais ilógico, o mais incoerente dos escritores. Antes de tudo, a combinação do pessimista Schopenhauer com o dionisíaco Nietzsche parece absurdo – mas é tão típica da geração de 1898 como o fatalismo desesperado e despreocu-

---

104 Pio Baroja, 1872-1956.

Vidas Sombrías (1900); *La Casa de Aizgorri* (1900); *Inventos, aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901); *El Camino de Perfeción* (1902); *El Mayorazgo de Labraz* (1903); *La Busca* (1904); *Mala Hierba* (1904); *Aurora Roja* (1904); *La feria de los discretos* (1905); *Paradox, Rey* (1906); *Los últimos románticos* (1906); *Las tragedias grotescas* (1907); *La dama errante* (1908); *La Ciudad de la Niebla* (1909); *Zalacaín el Aventurero* (1909); *César o Nada* (1910); *El Arbol de la Ciencia* (1911); *Memorias de un hombre de acción* (1913/1928); *El aprendiz de conspirador* (*Esquadrón del brigante; Caminos del mundo; Con la pluma y con el sabre; Recursos de la astucia; Ruta del aventurero; Contrastes de la vida; La valeta de Castizar; Caudillos de 1830; La Isabelina; Sabor de la venganza; Las furias; El amor, el dandysmo, y la intriga; Las figuras de cera; Humano enigma; La nave de los locos; La senda dolorosa; Los confidentes audaces; La renta Miramble); Juventud, Egolatría* (1917); *El laberinto de las sirenas* (1923); *El gran torbelino del mundo* (1926); *El Hotel del cisne* (1946), etc., etc.

J. Ortega y Gasset: "Pio Baroja". (In: *El Espectador,* Vol I. Madrid, 1916.)

S. Madariaga: "Pio Baroja". (In: *Semblanzas literarias contemporaneas.* Barcelona, 1924.)

C. Baroja: "Pio Baroja". (In: *Libros y autores contemporaneos.* Madrid, 1935.)

R. Gómez de la Serna: "Pio Baroja". (In: *Retratos contemporaneos.* Buenos Aires, 1941.)

M. Pérez Ferrero: *Vida de Pio Baroja.* Barcelona, 1960.

pado de Baroja: "Nada vale la pena de preocuparse. El destino manda." Parece confissão de um naturalista; mas Baroja indica como os seus modelos os maiores nomes do realismo europeu; e, mais uma vez, a lógica está ao seu lado. Apesar da grosseria das suas descrições eróticas e da vida proletária é Baroja um realista: seco, sem teorias e, deliberadamente, sem moral nem "idéias gerais", sobretudo nos seus romances da vida vasca, *La casa de Aizgorri* e *El Mayorazgo de Labraz*, que alguns consideram as suas obras-primas, o realismo europeu ajudou-o a descobrir o realismo genuinamente espanhol, o do romance picaresco; dos autores picarescos, Baroja tem a misantropia moralista dentro do imoralismo aparente ("El hombre me parece la cosa más repugnante de este planeta"), o saber enciclopédico e confuso de um autodidata plebeu (*El arbol de la Ciencia*), a revolta contra a ordem social (e a revolta contra a ordem literária, na ação confusa das suas obras), o protesto indignado contra o sofrimento humano; Baroja é o maior dos autores picarescos espanhóis. Ele mesmo considera o romance picaresco *Zalacaín el aventurero* como a sua obra-prima. Mas é difícil escolher entre os numerosos romances de Baroja, cujo conjunto constitui uma impressionante "Comédia Humana" da Espanha moderna. A crítica do futuro preferirá, talvez, os romances dos *bas-fonds* de Madri, dos proletários anarquistas: *La Busca*, *Mala Hierba*, *Aurora Roja*. Além da perfeição das descrições de ambientes pitorescos e nojentos, são esses romances significativos pela interpretação daquele anarquismo que é a alma da obra de Baroja: energia sem diretriz, ação sem resultado, caminho sem fim. Mas esse aparente absurdo também é lógico: é a única maneira pela qual Baroja pode manter o seu individualismo extremado. A obra máxima desse individualismo é o ciclo *Memorias de un hombre de acción*, a biografia romanceada de Eugenio de Aviraneta, antepassado de Baroja, grande conspirador e revolucionário na primeira metade do século XIX; *pendant* dos *Episodios nacionales de Pérez Galdós*, história antipatética, anti-romântica, antipatriótica e, enfim, anti-revolucionária, porque a revolução de Eugenio de Aviraneta é puramente pessoal, barulho sem conseqüências, vida sem sentido. Em Baroja, os dois elementos do movimento de 1898 separam-se definitivamente: de um lado, o racionalismo europeizante; por outro lado, o esteticismo anarquista de um homem primitivo. No primitivismo estético

– sem base social, oposição característica contra o equilíbrio europeu de 1900 a 1914 – é Baroja, ao lado de Hamsun, o maior representante do inconformismo sistemático.

Baroja é grande escritor, mas não é "bom escritor". Escreveu os seus numerosos romances com a maior rapidez, em estilo de reportagem, com desprezo soberano da gramática. Mas é artista da invenção de títulos significativos. Para definir Baroja, basta citar títulos seus como: *Inventos, aventuras y mistificaciones de Silvestre Paradox*; *Las tragedias grotescas*; *Memorias de un hombre de acción*; *El Laberinto de las sirenas*. E um dos últimos, em que se define a arte estranha de Baroja de dar, sem arte, pedaços de vida confusa e vivida; *El gran torbellino del mundo*: entre todos os seus títulos o mais significativo.

Este é realmente o fim do primitivismo do princípio do século XX: uma mocidade, seja mocidade no sentido biológico de uma nova geração, seja no sentido sociológico de uma nova classe, seja no sentido etnológico de uma nova raça – uma mocidade não suporta o excelente policiamento da sociedade na época do equilíbrio; pretende evadir-se, e essa evasão, nada evasionista, é capaz de chegar até perto da revolução social. Os começos, isso é verdade, são antes inofensivos, estéticos; assim se explica o entusiasmo geral pelo "verismo" italiano, mas não pelo sério verismo literário de Verga e sim pela sua deformação musical por Mascagni. Os burgueses alemães e ingleses, por mais graves e bem educados que tenham sido, entusiasmaram-se pelas "paixões desencadeadas" de *Cavalleria Rusticana*: ninguém pensava, então, que a ópera poderia ser o prelúdio de um *ricorso* no sentido de Vico, de uma rebarbarização da Itália e da Europa. A idéia da "rebarbarização" como "remédio" pretendeu basear-se em fontes literárias: no "ruralismo" de Tolstoi, no "heroísmo" de Nietzsche. Conceitos de Tolstoi e de Nietzsche, sem implicações de natureza ética, combinaram-se para dar a obra de Baroja, anarquista espanhol, típico demais para influenciar a opinião européia, embora seja preciso assinalar que, entre todos os espanhóis da geração de 1898, Baroja conheceu, antes de 1914, a honra de tradução para outras línguas: leram-se os seus romances em francês, em alemão, e sobretudo em italiano e russo. Mas a voz européia da mesma mentalidade era Hamsun.

Hamsun[105] foi proletário. Filho de camponeses pobres do norte da Noruega, aprendiz de sapateiro, carvoeiro, pedreiro, cantoneiro, lenhador, estivador, foi tudo isso antes de chegar aos vinte anos de idade; depois, o autodidata fez uma tentativa de tornar-se jornalista e literato, malogrou e tomou, como tantos outros patrícios seus, o caminho da emigração para os Estados Unidos, onde trabalhou como foguista, operário rural, condutor de bonde, pescador. Tísico, voltou para a Europa; sofreu em Paris, desempregado, a fome como ninguém sofrera – pelo menos descreveu a fome como ninguém a descrevera, no romance *Sult* (*Fome*), do qual uma revista dinamarquesa aceitou um capítulo para publicação; e no dia seguinte Hamsun era famoso. Para inúmeros leitores Hamsun ficou para sempre o autor de *Sult*, o proletário revoltado contra o sofrimento terrível da pobreza, contra a injustiça da desordem estabelecida: o primeiro proletário autêntico da literatura européia. Não perceberam em que se baseava o poder de sugestão e fascinação da obra: no estilo, influenciado por Jens Peter Jacobsen; estilo simbolista. Eis por que parecia tão novo, nesse livro, o fenômeno físico e moral da fome, mil vezes descrito, mas nunca com tanta intensidade. Hamsun já era, então, o maior prosador da literatura norueguesa. Sobretudo nos contos melancólicos dos volumes *Under Hoeststjernen* (*Sob Estrelas Outonais*) e *En vandre spiller med sordin* (*Um Caminhante toca em Surdina*) revelou essas qualidades estilísticas, quando evocou os seus tempos de vagabundo pelas

---

105 Knut Hamsun, 1859-1952.

Sult (1890); *Mysterier* (1892); *Ny Jord* (1893); *Redaktoer Lynge* (1893); *Pan* (1894); *Ved Rigets Port* (1895); *Feberdigte* (1895); *Livets Spil* (1896); *Aftenroede* (1898); *Victoria* (1898); *Munken Vendt* (1903); *I Aeventyrland* (1903); *Drotning Tamara* (1903); *Svaermere* (1904); *Det vilde Kor* (1904); *Stridende Liv* (1905); *Under Hoeststjernen* (1906); *Benoni* (1908); *En Vandrer spiller med sordin* (1909); *Den sidste Gloede* (1912); *Boern av Tiden* (1913); *Segelfoss By* (1916); *Markens Groede* (1917); *Konerne ved Vandposten* (1920); *Sidste Kapitel* (1923); *Landstrykere* (1927); *August* (1930); *Men Livet lever* (1933).

S. Hoel: *Knut Hamsun.* Oslo, 1920.

C. D. Marcus: *Hamsun.* Stockholm, 1926.

J. Landquist: *Hamsun.* Stockholm, 1928.

O. Skavlan: *Hamsun.* Oslo, 1929.

F. Endres: *Knut Hamsun Welt und Erde.* Tüebingen, 1931.

T. Hamsun: *Knut Hamsun, min far.* Oslo, 1952.

estradas de dois continentes; e em nenhuma parte com mais força do que no maravilhoso romance de amor *Vitória*, em que a diferença fatal de classe entre os amantes ainda lembra as origens proletárias do autor. Os estrangeiros não tomaram conhecimento das poesias de Hamsun, a primeira poesia simbolista na Noruega dos "naturalistas convertidos"; e prestaram pouca atenção aos conflitos simbólicos nos seus dramas. Hamsun encarna, como poucos outros, a aliança entre naturalismo e simbolismo, típica do primeiro decênio do século XX, e que tinha em si o germe da degeneração em primitivismo de inspiração estética, isto é, em anarquismo. Já no seu segundo romance *Mysterier*, Hamsun se apresenta como nietzschiano, individualista e inimigo das massas estúpidas. Em *Ny Jord* (*Nova Terra*) já começa a celebrar a vida rústica primitiva, lançando acusações violentas contra a degeneração da gente na cidade. E logo depois veio a primeira e, talvez, a definitiva obra-prima de Hamsun, *Pan*, a história do fim trágico do tenente Glahn, que levou nas montanhas da Noruega a vida conscientemente imoralista de um deus grego ou, antes, de um nietzschiano de 1900. A atmosfera febril desse romance super-romântico lembra menos o alto Norte do que a Sicília de *Cavalleria Rusticana*. Mas a mentalidade do autor é antes a de um vagabundo de gênio; o destino proletário aparece transfigurado em hostilidade intensa contra casa, família, vida sedentária. Depois, o vagabundo, mimado pelo sucesso europeu das suas obras, comprou terras, estabelecendo-se como lavrador. E só então revelou inteiramente a natureza do seu primitivismo revoltado. *Segelfoss By* (*A Cidade Segelfoss*) é uma sátira violenta contra a industrialização, os intelectuais e as tentativas de educação democrática. O *pendant* positivo seria o poderoso romance *Markens Giroede* (*Crescimento na Terra*), o evangelho da vida primitiva, amoral e fértil, nos campos. Assim como Baroja não é "bom escritor", assim o excelente estilista Hamsun não é "homem de bem"; como seu personagem Glahn, está possuído dum espírito mau. Mas como escritor é grande pela sinceridade absoluta. Não dissimulou a sua natureza: nos últimos romances, o setuagenário voltou a glorificar o vagabundo, o primitivo "além do bom e do mal" – símbolo da natureza livre.

Hamsun foi, durante os dois primeiros decênios do século XX, um dos escritores mais famosos e mais lidos do mundo. Encarnava, para muitos, o espírito de resistência contra a mecanização da vida: um baluarte literário da Liberdade na natureza livre, o gênio mais espontâneo da literatu-

ra moderna. A esses admiradores ministrou Hamsun, em 1940, um choque violento, aderindo ao invasor nazista da sua pária e persistindo nessa atitude até o último dia da sua longa vida, apesar de colocado em ostracismo pela unanimidade da opinião pública na Noruega. Não se pode negar no velho escritor a coerência ferrenha: o fascismo foi a conclusão fatal do seu anarquismo. Esse último, por mais simpático que fosse à crítica de 1905 ou 1910, nunca deveria ter sido critério do valor na obra de Hamsun; depois, o nazismo de Hamsun serve tampouco para desvalorizá-la. *Pan* e *Markens Groede*, pelo menos, *Vitória* e alguns dos seus contos são obras permanentes. Mas a discussão político-literária em torno de Hamsun, embora estéril como todas as discussões dessa natureza, pode servir para meditar sobre as limitações do gênio hamsuniano. Pois gênio ele foi, mas não em sentido universal, e sim apenas como figura solitária: mestre insuperável dentro da região limitada do naturalismo, ou melhor: do naturalismo primitivo. O que não vale é o enfeite desse primitivismo com frases de um Nietzsche mal compreendido.

O naturalismo pós-zolaísta sofreu muito a influência nietzschiana ou pseudonietzschiana, que lhe conferiu força poética inesperada, alterando-lhe, porém, o sentido ideológico. Isso sentimos até num naturalista como foi o checo Čapek-Chod[106], o "Balzac de Praga" ou "Zola de Praga"; e tanto mais no impressionista Šlejhar[107] que lembra muito a Hamsun, pelo estilo fascinante e pela hostilidade contra a industrialização. Um dos maiores desses "primitivos" sem ideologia bem definida, talvez o maior mesmo é o húngaro Móricz[108]; só o isolamento da sua língua na Europa impediu-

106 Cf. "As revoltas modernistas", nota 90.

107 Josef Karel Šlejhar, 1864-1914.
Impressões da Natureza e da Sociedade (1894); *Natureza Morta* (1898); *Inferno* (1905).

108 Zsigmond Móricz, 1879-1942.
Ouro Bruto (1910); *Sem Deus saber* (1911); *Kerek Ferkö* (1914); *Não Posso viver sem Música* (1914); *O Archote* (1916); *O Jardim das Fadas* (1922); *O Grão-Duque* (1930).
G. Juhász: *Zsigmond Móricz.* Budapest, 1928.
B. Halmi: *Zsigmond Móricz como escritor e homem.* Budapest, 1930.
G. Feja: *Zsigmond Móricz.* Budapest, 1939.
L. Nemeth: *Móricz.* Budapest, 1943.
P. Nagy: *Móricz.* 2ª. ed. Budapest, 1962.

lhe conseguir a fama de um Hamsun; e teria merecido mais. Nos últimos anos traduziu-se para várias línguas o seu poderoso romance histórico *O Jardim das Fadas*, glorificação da tentativa do grão-duque Bárthory, no século XVI, de transformar a Transilvânia em fortaleza da civilização protestante e ocidental, como uma ilha encantada no meio do Oriente bárbaro e turbulento. Mas essa obra só se compreende bem como último resultado literário da grande carreira literária de um camponês revolucionário, ou melhor, revoltado, sem ideologia definida: celebrara, na sua obra-prima *Ouro Bruto*, a violência de um super-homem rústico. Descrevera como contraste, em *Não Posso Viver sem Música* e *Kerek Ferkö*, a degeneração da aristocracia húngara. Confrontou, em *O Archote*, a vitalidade indomável dos camponeses e o zelo apostólico do pastor protestante; e acabou no sonho, historicamente documentado, de uma reunião das forças materiais e espirituais da sua terra, dum reino de camponeses protestantes – aí está um primitivismo sublimado e por isso já "histórico".

O credo primitivista, tão violento num Baroja e Hamsun, atenua-se pelas influências de uma religiosidade não-dogmática, aproximando-se então do equilíbrio superficial do ecleticismo. O finlandês Linnankoski[109] é um tolstoiano que no romance *A Canção da Flor Vermelha* representou a domesticação de um primitivo pelo amor – esse bom romance, popularizado por um famoso filme sueco, quase teria conseguido para o seu autor o prêmio Nobel. O norueguês Haukland[110] romancista da selvagem natureza nórdica, embora discípulo de Hamsun, já não quis tornar-se outro Hamsun, preferindo escrever numerosos romances "rurais" de sucesso fácil. A nota social prevalece no dinamarquês Aakjaer[111], que os

---

109 Johannes Linnankoski, 1876-1913.
Luta Eterna (1903); *A Canção da Flor Vermelha* (1905); *Refugiados* (1908); *Simson e Dalila* (1911); *A Filha de Jephta* (1911).
W. Soederhjelm: *Johannes Linnankoski*. Stockholm, 1918.

110 Andreas Haukland, 1873-1933.
Ol-Joergen (1902/1905); *Havet* (1906); *Eli Svartvatnet* (1909); *Orms Solen* (1913), etc.

111 Jeppe Aakjaer, 1866-1930.
Fri Felt (1905); *Rugen Sange* (1906); *Fjandboer* (1910); *Unter Aftenstjernen* (1927), etc.
K. K. Nicolaisen: *Jeppe Aakjaer*. Kjoebenhavn, 1913.
F. Noergaard: *Aakjaer. En introduktion*. Kjoebenhavn, 1914.

estrangeiros apreciaram como romancista dos pobres do campo; os socialistas da Dinamarca gostaram mais da sua poesia simples e sincera, imensamente popular, embora a comparação usual de Aakjaer com Burns não faça jus ao grande poeta escocês. A vizinhança da arte francesa requintou o estilo rústico do flamengo Streuvels[112], ex-proletário como Hamsun, mestre extraordinário na descrição das luzes claras do verão sobre a paisagem de Flandres, "primitivo" porém pelo uso do dialeto e pela revelação da psicologia pouco moralista do camponês. Streuvels, que escreveu demais para manter-se no nível de *Zomerland* (*País do Verão*) e *Vlasschaard* (*Terra Loura*), acabou em auto-imitação permanente. Se fosse menos germânico, se tivesse mais da eloqüência de um escritor de língua neolatina, seria comparável ao português Aquilino Ribeiro[113], tão celebrado como estilista, enquanto a crítica aprecia menos a sua arte de regionalista rural e verbalista desenfreado; mas foi homem de atitudes altivas, opondo-se tenazmente à devastação material e moral dos seus ambientes rurais pela ditadura.

O primitivismo de 1910 parecia aos contemporâneos expressão da vida proletária, mais primitiva do que a das classes abastadas e cultas. Nos leitores desses "primitivos" havia muito evasionismo, espírito de veraneio; e nos autores, muito esteticismo, nietzschiano ou outro, conforme a ideologia que nunca, porém, foi revolucionária, antes anarquista. O valor dessa literatura depende, em grande parte, da proporção em que naturalismo e simbolismo se misturam. O equilíbrio dos dois estilos conseguiu-se melhor em

---

112 Stijn Streuvels (pseudônimo de Frank Lateur), 1871-1969.
Lenteleven (1899); *Zomerland* (1900); *Zonnetijd* (1901); *Doodendans* (1901); *Dagen* (1903); *Dorpsgeheimen* (1904); *Openlucht* (1905); *Stille avonden* (1905); *De Vlasschaard* (1907); *Morgenstond* (1913); *Dorpslucht* (1914); *De oogst* (1922); *Sint-Jan* (1923), etc., etc.
F. de Pillecyn: *Stijn Streuvels en Zijn werk.* Antwerpen, 1932 (2ª. ed. 1943).
E. Janssen: *Stijn Streuvels en zijn Vlaschaard.* Antwerpen, 1946.

113 Aquilino Ribeiro, 1885-1963.
Jardim das Tormentas (1913); *Via Sinuosa* (1917); *Filhas da Babilônia* (1920); *Estrada de Santiago* (1922); *Andam Faunos pelos Bosques* (1926); *Batalha sem fim* (1932); *Maria Benigna* (1933); *Wolfrâmio* (1943); *Quando os lobos uivam* (1958), etc.
Castelo Branco Chaves: *Aquilino Ribeiro.* Coimbra, 1935.
Manuel Mendes: *Aquilino Ribeiro. A Obra e o Homem,* Lisboa, 1960.

regiões "marginais" do que nos grandes centros literários: como na Irlanda. A população da ilha é, ou era então, mista: grande maioria de célticos católicos, camponeses sobretudo, e operários; e uma minoria protestante, de origem inglesa, senhores da terra, a "anglo-irish gentry". Poder-se-ia supor que os irlandeses de estirpe céltica, camponeses social e economicamente oprimidos, adotassem o estilo naturalista, enquanto a *gentry* teria abraçado o simbolismo esteticista. Na verdade, deu-se o contrário. Os nacionalistas irlandeses encontraram como expressão literária o "celtic twilight", tipicamente simbolista, a poesia de Fiona Macleod e da mocidade de Yeats. O retrato literário da *gentry* irlandesa são os romances e contos de Edith Oenone Somerville[114] e da sua prima e colaboradora Violet Martin (Martin Ross); romances e contos no melhor estilo realista inglês. Diferente só é a obra-prima, *The Real Charlotte*, romance em que a decadência e ruína de uma família é símbolo da decadência e ruína da classe inteira. A literatura propriamente irlandesa também procurou esse equilíbrio entre os dois estilos. O Abbey Theatre em Dublin[115] serviu, depois do ibsenianismo efêmero de Martyn, ao drama simbolista de Yeats. O equilíbrio, encontrou-o Synge[116]; não no sentido humano, porque Synge era um homem angustiado, quase uma natureza unamuniana. Mas o dramaturgo tinha consciência lúcida da sua posição histórica. No prefácio do *Playboy of the Western World*, distin-

---

114 Edith Oenone Somerville, 1858-1949.
Martin Ross (pseudônimo de Violet Martin), 1885-1915.
An Irish Cousin (1889); *Naboth's Vineyard* (1891); *The Real Charlotte* (1895).
G. Cummins: *Edith Oenone Somerville. A Biography.* London, 1952.

115 Cf. "O simbolismo", nota 94.

116 John Millington Synge, 1871-1909.
The Shadow of Glen (1903); *Riders to the Sea* (1904); *The Well of the Saints* (1905); *The Aran Islands* (1906); *The Playboy of the Western World* (1907); *Tinker's Wedding* (1908); *Deirdre of the Sorrows* (1909).
P. P. Howe: *John Millington Synge, a Critical Study.* London, 1912.
M. Bourgeois: *John Millington Synge and the Irish Teatre.* London, 1913.
D. Corkery: *Synge and Anglo-Irish Literature.* Cork, 1931.
S. Rina: *John Millington Synge.* Roma, 1937.
L. A. G. Strong: *John Millington Synge.* London, 1941.
A. Price: *Synge and Anglo-Irish Drama.* London, 1961.

guiu a "rica" poesia simbolista dos Mallarmés e Huysmans – as expressões são suas – do realismo "pálido" de Ibsen e Zola, atribuindo os dois estilos ao espírito da cidade moderna; nos campos primitivos da Irlanda, porém, ainda subsistiria uma prosa "rica e poética" na fala do próprio povo, de modo que uma literatura "neoprimitiva" assim seria poética e realista ao mesmo tempo. Eis o programa de Synge. Parece já realizado em *Riders to the Sea*, drama popular, concebido no espírito da tragédia grega. Synge, fugindo da mesquinhez provinciana da sua terra, vivera muitos anos em Paris, respirando a atmosfera do simbolismo e quase caindo em decadentismo. Encontrou Yeats, que lhe aconselhou a "cura na natureza", nas ilhas de Aran, que Synge descreveria mais tarde. Lá descobriu a vida primitiva. *The Well of the Saints* e *Tinker's Wedding* são grandes farsas, ao lado daquela tragédia. O ideal, a farsa de sentido trágico – Synge admirava sobretudo Ben Jonson e Molière – é *The Playboy of the Western World*, a comédia popular do mentiroso que inventa um crime para satisfazer o seu desejo primitivo de viver em "poesia". É, ao mesmo tempo, um símbolo de sentido universal, um Peer Gynt do nosso tempo, e um símbolo permanente do caráter irlandês – por isso, essa peça extraordinária provocou tempestades de indignação na Irlanda e entre os irlandeses dos Estados Unidos. Como irlandês típico, Synge fugiu para o sonho da lenda; mas *Deirdre of the Sorrows* ficou inacabada. O dramaturgo genial morreu cedo. Mais tarde, teria saudado o novo naturalismo-simbolismo do seu patrício Joyce – a comparação e a definição são do crítico americano Harry Levin – e o seu ideal estilístico ter-se-ia revelado como programa do modernismo de vanguarda. O paralelismo das evoluções também está documentado no caso do bailado russo em Paris[117]: apresentou-se como um cume da arte simbolista, e deu de repente as revelações do primitivismo intencional de Stravinski, *Petruchka* e *Sacre du Printemps*, de influência notável na revolta modernista.

Um caso particular de primitivismo "rural" produziu-se na América Latina, ainda meio colonial e dominada pelo "modernismo" de Darío. Ali a descoberta da natureza primitiva devia limitar-se aos aspectos patéticos da "luta entre o homem e as forças cósmicas". Há muito disso

117 Cf. "As revoltas modernistas", nota 30.

nos *Sertões*, do brasileiro Euclides da Cunha[118], embora a força dramática desse prosador agitado ultrapasse de longe a mera arte descritiva, abrindo panoramas de conflitos entre civilizações. Graça Aranha[119] já pretendeu tirar conclusões ideológicas; foi, mais tarde, o "missing link" entre o simbolismo e o modernismo brasileiro de 1922. Os hispano-americanos ainda por muito tempo não conseguiram sair do seu "modernismo". *Vorágine*, o turbulento romance da Natureza amazônica, do colombiano José Eustasio Rivera[120], é de 1924; dois anos mais tarde, *Don Segundo Sombra*, do argentino Ricardo Güiraldes[121], revelará o sentido reacionário daquele primitivismo rural; mas não é obra primitiva, e sim de superior lucidez artística.

A situação era diferente nos Estados Unidos: à elite letrada latino-americana, descendente da aristocracia rural e colocada na diplomacia e no alto funcionalismo público, correspondia nos Estados Unidos a elite universitária de Harvard e Yale, tendo perdido depois da Guerra de Secessão a influência decisiva na vida pública, isolando-se cada vez mais no provincialismo anglicizado; da Nova-Inglaterra já não partiu nenhum movimento literário vivo, comparável ao "modernismo" hispano-americano; e, por isso, o simbolismo europeu não entrou na consciência literária dos norte-americanos. Não menos diferente era o *trend* da evolução econômica: na América Latina começa a intensificar-se a exploração, de maneira semicolonial, pelo capital estrangeiro; nos Estados Unidos, a industrialização começa a conquistar as vastas regiões agrárias do "Middle West". Acabam-se o estilo de vida e o espírito da "Fronteira", nessa prolongação geográfica da "Gilded Age". Do Oeste, dos homens rudes da fronteira,

---

118 Euclides da Cunha, 1866-1909.
Os Sertões (1902).
E. Pontes: *A Vida dramática de Euclides da Cunha.* Rio de Janeiro, 1938.
G. Freire: "Euclides da Cunha". (In: *Perfil de Euclides e outros perfis.* Rio de Janeiro, 1944.)
Ol. de Sousa Andrade: *História e interpretação de* Os Sertões. São Paulo, 1960.

119 José da Graça Aranha, 1868-1931.
Canaã (1902).

120 José Eustasio Rivera, 1889-1928.
La vorágine (1924).

121 Cf. "O simbolismo", nota 140.

viera a primeira oposição primitivista, a de Mark Twain[122]. Continua e acaba no humorismo, bem mais fácil, de O. Henry[123], que glorificou com bom humor a astúcia inteligente do americano moderno no meio do turbilhão de Nova Iorque e das novas grandes cidades do Oeste; O. Henry, mais conformista do que Mark Twain, foi o autor típico e mais lido da era de Theodore Roosevelt. Contra o espírito da cidade levantou-se, porém, no Oeste, uma revolta das classes médias agrárias, clamando contra a plutocracia financeiro-industrial e batendo-se pela volta à democracia jeffersoniana; aquela revolta da qual Parrington foi o ideólogo e historiador[124], e que fracassou, então, porque uma ideologia primitivista, por mais revolucionária que pareça no momento, é sempre retardatária ou, antes, "reacionária" perante a História. Mas o romance neonaturalista que acompanhou aquela revolta já não pertence ao ciclo do equilíbrio instável entre o naturalismo e o simbolismo; pertence antes à época da separação entre os estilos, que precede ao modernismo. Só na poesia americana está bem representada aquela combinação típica da época de 1900.

Por volta de 1900, a poesia tinha perdido todo o papel e significação dentro da literatura norte-americana; havia só a pálida "scholar's poetry" da Nova-Inglaterra, poesia para domingo, para festas cívicas e comemorações. Diferente era Hovey[125], filho do Middle West; na sua obra alternam pretensiosos poemas "arthurianos", nos quais a lenda tem de fornecer símbolos para exprimir a indignação social do poeta, e, por outro lado, "canções de vagabundos" em estilo popular, cantadas em "plein air".

---

122 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 96.

123 O. Henry (pseudônimo de William Sydney Porter), 1862-1910.
The Voice of the City (1908); *The Four Millions* (1909); *Strictly Basines* (1910).
C. A. Smith: *O. Henry.* New York. 1916.
E. Hudson Long: *O. Henry, the Man and his Work.* Philadelphia, 1949.

124 V. L. Parrington: *Main Currents in American Thought.* Vol. III. New York, 1930.

125 Richard Hovey, 1864-1900.
The Quest of Merlin (1891); *The Marrriage of Guenevere* (1891); *Song from Vagabondia* (com Bliss Carman; 1894); *Taliesin, a Masque* (1896); *The Birth of Galahad* (1898); *Along the Trail* (1898); *More Songs from Vagabondia* (com Bl. Carman; 1898), etc.
B. Weirick: "Richard Hovey". (In: *From Whitman to Sandburg.* New York, 1924.)

Hovey fora para Paris, conheceu o simbolismo francês sem esquecer-se das lições medievalistas dos pré-rafaelitas ingleses; e em Verlaine aprendeu o gosto da liberdade boêmia, que quis introduzir na literatura dos Estados Unidos através do folclore dos *tramps*. Na poesia de Hovey aqueles dois elementos, o simbolista e o realista, só coexistem. A fusão deu-se em Vachel Lindsay[126], o mais original dos poetas americanos do período depois de Whitman. Era filho do Middle West, mas não era um *scholar* meio europeizado como Hovey, e sim um vagabundo autêntico, percorrendo cidades e estradas, "trocando poesia por pão", recitando publicamente as suas poesias, sempre com objetivo imediato de influenciar os ouvintes em favor dos ideais a cujo serviço o poeta estava: Lindsay era orador do movimento antialcóolico e evangelizador sectário – uma figura tipicamente americana. A sua vida explica o seu estilo; estilo oral de discurso e canto, dos "poets to come" que Whitman anunciara. Com efeito, Lindsay era whitmaniano; e, pelo espírito democrático, entusiasmo místico e exuberância verbal do americano típico, é quase o único whitmaniano autêntico. Chamaram-lhe "the minstrel missionary", definindo bem a mistura de poeta e apóstolo viajante. Estava identificado com o povo, com os vagabundos, operários instáveis, *farmers* inquietos, sectários do Middle West, deu uma voz poética ao folclore americano de cuja existência ninguém até então tomara conhecimento. Incluiu naturalmente, e quase em primeira linha, o folclore mais pitoresco, o dos negros. Poetizou muitas vezes no ritmo de *jazz*, e dedicou uma obra inteira, *The Congo*, às saudades africanas e crenças místicas dos pretos, gente intensamente religiosa, cantando *The Hope of Their Religion*. Parece zombar desse misticismo; as suas poesias religiosas lêem-se às vezes como sátiras burlescas: a maldição três vezes repetida –

"Down, down, down, with the Devil" –,

a pergunta angustiosamente posta em parêntese –

---

126 Vachel Lindsay, 1879-1931.
General Booth Enters into Heaven (1913); *The Congo* (1914); *The Chinese Nightingale* (1917); *Collected Poems* (1923); *Every Soul is a Circus* (1929).
A. Kreymbourg: "Vachel Lindsay". (In: *Our Singing Strenght.* New York, 1929.)
E. L. Masters: *Vachel Lindsay, a Poet in America.* New York, 1935.

(Are you washed in the blood of the Lamb?) –,

e a entrada triunfal no Céu –

"With glory, glory, glory
And Boom, boom, boom!"

Mas não é paródia. Lindsay foi caracterizado por alguns críticos como poeta místico do "fundamentalismo", da ortodoxia protestante americana, ortodoxa apesar da divisão em mil seitas. Apenas, a seita de Vachel Lindsay era diferente. Ele tinha fé ardente no humanitarismo, numa reforma radical das condições sociais, sem a qual não ficaria justificada a existência da poesia. Chegou a atribuir à poesia o papel de chamar o povo para a felicidade social do futuro; deste modo, Lindsay podia apresentar-se perante as massas incultas como apóstolo de um Evangelho da Beleza, lembrando o cristão social Ruskin e o socialista Morris, ambos poetas românticos. Lindsay, também, era um românico moderno, quer dizer, um simbolista apesar do aparente naturalismo cru da sua poesia. Encarna americanamente a aliança entre naturalismo e simbolismo, e disso resulta a precariedade da sua ideologia, entusiasmo whitmaniano em face de coisas que Whitman só profetizara mas que agora já estavam presentes como monstros do industrialismo. Por isso, Lindsay parece às vezes a paródia do próprio Whitman, assim como nas enumerações de trens e estações em *Santa-Fé Trail*:

"They tour from Menphis, Atlanta, Savannah
Tallahassee and Texarkana.
They tour from St. Louis, Columbus, Manistee,
They four from Peoria, Davenport, Kaukakee.
Cars from Concord, Niagara, Boston…" –

e assim abre-se, como numa visão, a perspectiva da imensa grandeza dos Estados Unidos, até o fim melancólico:

"While I sit by the milestone
And watch the sky,
The United States
Goes by."

Só de longe ecoa nos versos de Lindsay a tempestade da revolução agrária, da esperança em

> "... Kansas, land that restore us,
> When houses choke us, and great books bore us!"

Whitman não podia deixar de impressionar profundamente a mentalidade otimista do "equilíbrio europeu"[127]: Verhaeren e Claudel dão testemunho disso, até o Apollinaire de *Zones*. Em 1909, deu Léon Bazalgette a tradução completa das *Leaves of Grass* para o francês – mas essa realização já está em relações com a tentativa de criar na França um whitmanianismo especificamente europeu e, portanto, cosmopolita: o "Unanimisme", fé social e doutrina poética dos escritores que em 1906 se retiraram de Paris para levar, na abadia de Créteil, uma ida de trabalho comum em saúde primitiva[128]: Jules Romains, Duhamel, Charles Vildrac, René Arcos, Georges Chennevière; convento dedicado ao culto de Rabelais e Tolstoi. Uma frase conhecida e muito citada de Romains basta para revelar o sentido "primitivista" da doutrina: "Ne te laisse pas étonner par les inventions de praticiens. Sers toi de leurs machines, et mépriseles, eux et machines!" Duhamel[129] acentuou o espiritualismo em que, além de Whitman, se sente mais outra influência americana, a de Thoreau: "Si la civilisation n'est pas dans le coeur de l'homme, elle n'est nulle part." Mas o unanimismo não era só isso; era uma doutrina de coletivismo espiritual, da absorção do "eu" individualista na grande massa anônima das ruas, bairros, cidades, países, continentes. E Duhamel, espírito nobre e generoso mas ligeiramente céptico, não era bastante poeta para entusiasmar-se dionisiacamente por essa doutrina. O grande poeta do unanimismo é mesmo Jules Romains[130]; é verdade que a crítica nunca foi muito gentil com o poeta do unanimismo, doutrina hoje esquecida – mas a verdade e a justiça impõem

---

127 Cf. "O simbolismo", nota 192.

128 Chr. Sénéchal: *L'Abbaye de Créteil.* Paris, 1930.
M. L. Bidal: *Les écrivains de l'Abbaye.* Paris, 1938.

129 Cf. nota 57.

130 Cf. "Tendências contemporâneas - Um esboço", nota 9.
A. Cuisenier: *Jules Romains et l'Unanimisme.* Paris, 1935.

acrescentar: Romains foi nos dias do unanimismo um poeta autêntico. O aluno da École Normale Supérieure, crescido no naturalismo da sociologia de Durkheim, não adotou o verbalismo de Whitman, preferindo o de Victor Hugo para exprimir uma idéia whitmaniana, a "âme collective", num símbolo sugestivo:

> "Je ne sens rien, sinon que la rue est réelle,
> Et que je suis très sûr d'être pensé par elle..."

O unanimismo de Romains é a poesia do homem anônimo, a poesia democrática

> "Et je parle quant même au nom
> De ces hommes sans importance..."

Com o tempo, o poeta da *Vie unanime*, das *Odes et Prières* e de *Amour couleur de Paris*, tornou-se o pacifista de *Europe*, visão emocionada do Continente, e da *Ode génoise* –

> "Il faudra bien qu'un jour on soit humanité."

O mais belo poema unanimista de Romains é sua novela *Mort de quelqu'un*: história dos círculos concêntricos nos quais espalha as suas repercussões a notícia da morte de um homem sem importância, até diluir-se e desaparecer no olvido. Responsabilizou-se o sentido mais ético do que poético do unanimismo pela transição, mais tarde, de quase todos os unanimistas da poesia para a prosa de ficção. Os romances unanimistas do próprio Romains já pertencem a uma outra Europa, sem equilíbrio, em movimento que parecia épico. Deve ter contribuído para se realizar aquela transição a impossibilidade de criar nos tempos modernos uma outra epopéia da massa do que o romance, o "roman-fleuve". Contemporâneos do poeta unanimista Romains, que não conheceram a sua teoria, já deram esse passo decisivo. Assim o catalão Casellas[131], cujas obras abrangem a

---

131 Raimond Casellas, 1855-1910.
Els sots feréstecs (1901); *Les multituds* (1906).

totalidade coletiva e anônima de uma aldeia da Catalunha. Neste caso, de 1901, a prioridade cronológica está certa. A influência direta de Romains não se exclui no caso da escritora holandesa Ina Boudier-Bakker[132]; o seu poderoso romance *De straat* (*A Rua*), epopéia de uma pequena cidade, é de 1925. Mas Ina Boudier-Bakker estava bem preparada para isso pela sua obra muito anterior, *Armoede* (*Pobreza*), excelente “roman-fleuve” da burguesia holandesa decadente; e, fora de toda doutrina, ela sabia ampliar o quadro, pintando um vasto panorama da Holanda moderna, *De klop op de deur* (*Pancada na Porta*). Enfim, aparece como precursor independente do romance unanimista Israel Querido[133]. Não conforme os seus romances históricos e bíblicos, visões monstruosas de um verbalista, deve-se julgar esse judeu de Amsterdam, poeta e simbolista justamente na parte naturalista da sua obra: em *Levensgang* (*Caminho da Vida*) fez, já em 1901, uma tentativa de biografar um bairro. A verdadeira medida das suas forças, Querido deu-a desde 1912 no romance cíclico *De Jordaan*, “biografia” do bairro desse nome da cidade de Amsterdam. A literatura moderna não possui muitas obras dessa envergadura, grandes ainda no malogro, que foi verificado pela crítica holandesa.

A base do primitivismo literário é uma grande fé no homem, quer dizer, no homem anônimo, inculto, mesmo baixo, não estragado pelos benefícios duvidosos da civilização. George Sand pensava assim, abandonando a vida boêmia de Paris, retirando-se para o seu castelo no Berry. Assim pensavam, após ter tomado o caminho inverso, os estudantes-camponeses da Noruega por volta de 1880, como Garborg, o autor dos *Bondestudentar* (*Estudantes-Camponeses*), literatura da qual descende Hamsun. Assim pensavam em todas as capitais da Europa os estudantes pobres e outros pequenos intelectuais de origem camponesa, perdidos na boêmia ou até nos *bas-fonds* da sociedade. Lá se encontraram com a poesia dos

132 Ina Boudier-Bakker, 1875-1966.
Armoede (1909); *De straat* (1925); *De Klop op de deur* (1930).

133 Israel Querido, 1874-1932.
Levensgang (1901); *Menschenwee* (1903); *Zegepraal* (1904); *De Jordaan* (1912/1925); *De oude wereld* (1919/1921); *Simson* (1929).
E. d’Oliveira: “Israel Querido”. (In: *De jongere generatië.* 2ª. ed. Amsterdam, 1920.)

"fantaisistes", discípulos de Fagus e Tristan Klingsor: os Toulet, Derême, Pellerin. Francis Carco[134] é "fantaisiste" pela sua poesia de amores cínicos e lembranças melancólias de Montmartre. Nos seus romances apresenta variantes do primitivismo: em *Brumes* descrições impressionistas dos *bas-fonds* de uma cidade portuária; e notável força de penetração em almas criminosas, em *Jésus-la-Caille* e *L'homme traqué*. De apaches, prostitutas, rufiões, assassinos é povoado o bairro de Carco. Este mesmo ambiente é o em que Charles-Louis Philippe[135] se lembrou da sua pobre mocidade nos campos do Nièvre, de *La bonne Madeleine et la pauvre Marie*, de *Marie Donadieu*. O estilo evocativo, lírico e intenso é o lado forte de Charles-Louis Philippe, perdido no mundo da prostituição que ele evocou com as mesmas cores quase doces mas sempre naturalisticamente sinceras em *Bubu de Montparnasse*. Philippe era homem fraco, pela pobreza e pela timidez, uma "bête blessée", como os seus camponeses e prostitutas. Sentia por eles a grande caridade dostoievskiana, embora admirando secretamente os criminosos violentos que os exploram. Philippe pensava como socialista; mas sentia como um poeta franciscano da pobreza, aproximando-se de Péguy. Por isso evitou a tendência. As suas poucas obras sobrevivem como documentos do lado noturno da "belle époque"; como lembranças de um homem bom; e como obras de arte.

---

134 Francis Carco (pseudônimo de Francis Carcopino), 1886-1958.
La bohême et mon coeur (1912); *Chansons aigres-douces* (1912); *Jésus-la-Caille* (1914); *Les Innocents* (1917); *Scènes de la vie de Montmartre* (1919); *L'équipe* (1920); *L'homme traqué* (1922); *Rue Pigalle* (1928); *La Rue* (1929); *Brumes* (1935); *L'homme de minuit* (1938).
S. S. Weiner: *Francis Carco. The Career of a Literary Bohemian.* New York, 1952.
A. Négis: *Mon ami Carco.* Paris, 1953.

135 Charles-Louis Philippe, 1874-1909.
La bonne Madeleine et la pauvre Marie (1898); *La mère et l'enfant* (1900); *Bubu de Montparnasse* (1901); *Le père Perdrix* (1903); *Marie Donadieu* (1904); *Charles Blanchard* (1913).
H. Bachelin: *Charles-Louis Philippe, son oeuvre.* Paris, 1920.
H. Poulaille: *Charles-Louis Philippe, le populisme et la literature prolétarienne.* Paris, 1929.
E. Guillaumin: *Charles-Louis Philippe, mon ami.* Paris, 1943.

Charles-Louis Philippe fez escola: o "Populisme". Henri Bachelin[136], pouco propenso à vida na cidade, superou o amigo na evocação da vida rural no Nièvre; é mais conhecido, porém, como cultor infatigável da memória de Philippe e de Jules Renard[137] – todos os três, Renard, Philippe e Bachelin, são do Nièvre, mas existem entre eles mais outras relações do que as regionais. A arte naturalista do socialista Jules Renard – nele, o naturalismo tornou-se arte quase parnasiana – é como um complemento da arte franciscana de Charles-Louis Philippe; menos sugestiva e mais penetrante. Depois de Renard, o "populismo" tende a transformar-se em literatura proletária. *L'Enfer* (1908), de Barbusse[138], é, dentro da obra do futuro comunista, um prelúdio; depois da guerra, comunismo e populismo encontrar-se-ão no sucessor legítimo de Philippe, em Eugène Dabit. O populismo sem tendência definida continua em Pierre Hamp[139], autor proletário de um ciclo interminável de romances. *La peine des hommes*, tratando os sofrimentos e esperanças do homem que trabalha, em todas as profissões menos as "parasitárias": "Il ne peut plus y avoir de salut hors le travail" – numa frase assim revela-se, apesar de tudo, o otimismo técnico e social de 1910 e uma aversão mal dissimulada contra "os que não trabalham": seriam os intelectuais.

Eis o sentimento com o qual o primitivismo entra na sua fase de atividade belicosa, de "action directe". É o sindicalismo. George Sorel[140] não aparece nas histórias da literatura francesa; excluiu-o seu estilo

---

136 Henri Bachelin, 1879-1941.
Juliette-la-jolie (1912); *Le Serviteur* (1918), etc.

137 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 105.

138 Cf. "As revoltas modernistas", nota 105.

139 Pierre Hamp (pseudônimo de Henri Bourrillon), 1876-1962.
La peine des hommes (*Marée fraîche,* 1908; *Vin de champagne,* 1909; *Le rail,* 1912; *L'Enquête,* 1914, etc).

140 George Sorel, 1847-1922.
La ruine du monde antique (1898); *Saggi di critica del Marxismo* (1903); *Introduction à l'économie moderne* (1903); *Réflexions sur la violence* (1908); *Les illusions du progrès* (1908); *La décomposition du marxisme* (1908); *Matériaux pour une théorie du prolétariat* (1919).
E. Berth: *La fin d'une culture.* Paris, 1927.
G. La Ferla: *Ritratto di Georges Sorel.* Milano, 1933.

pouco literário, a incapacidade de composição – as suas obras, cheias de pensamentos e sugestões, são das mais confusas na mais "clara" das literaturas. Estilisticamente, Sorel não aprendeu nada na literatura assídua do seu mestre Renan. Mas, quanto à arte de aproximar e vivificar idéias é Sorel quase um grande poeta. Revoltou-se contra o marxismo "moderado" dos políticos socialistas, transformados em parlamentares e candidatos a pastas ministeriais, negociando com a burguesia. Criou o movimento sindicalista, excluindo os intelectuais, proibindo aos seus adeptos a atividade parlamentar, confiando na força dos sindicatos, na "grève génerale" e na "action directe" meio anarquista que levará ao "grand soir" da burguesia. Ao lado das secas explicações econômicas de Marx, a obra literária de Sorel parece uma epopéia romântica do proletariado; romantismo da violência. Poética no mesmo sentido é a filosofia da história de Sorel que, baseando-se em Vico, pregou o *ricorso*, a rebarbarização saudável do mundo decadente pelas forças frescas do proletariado.

Contra essa profecia do "grande soir" levantou-se a burguesia numa tentativa quase heróica de restabelecer as tradições perdidas ou ameaçadas. Ao primitivismo opunha-se o tradicionalismo. É um sinal do tempo, porém, que nesse tradicionalismo não estava ausente o próprio primitivismo. Mas isso se baseia em reciprocidade. Sorel é um dos autores mais paradoxais de todos os tempos. Ao seu pensamento antiintelectualista aderiu número estranhamente grande de intelectuais típicos: Edouard Berth e Hubert de Lagardelle, na França; Arturo Labriola e Enrico Leone, na Itália, ao lado do ítalo-alemão Roberto Michels; Pio Baroja, na Espanha. Muitos entre eles aderirão mais tarde ao fascismo, esse bastardo do sindicalismo. O próprio Sorel era um intelectual; um intelectual pequeno-burguês como só o pode ser um francês provinciano, conservador até a medula, preocupadíssimo com a "decadência da raça latina", desejando a "renascença" até ao preço dum *ricorso* à barbárie. O revolucionário vermelhíssimo Sorel é expressão duma grande corrente do pensamento burguês: do antiintelectualismo e o irracionalismo, em oposição ao materialismo do

---

M. Freund: *Georges Sorel, der revolutionaere Konservativismus.* Frankfurt, 1933.
V. Sartre: *Georges Sorel. Elites syndicalistes et révolution prolétarienne.* Paris, 1937.
P. Andreu: *Notre maître Sorel.* Paris, 1953.

proletarido marxista. Daí as relações íntimas que naquele tempo ligaram a Sorel o grande-burguês Benedetto Croce. Daí as relações íntimas do pequeno-burguês Péguy com Sorel. Daí as relações íntimas entre a filosofia antiintelectualista de Sorel e a filosofia espiritualista de Bergson; à "action directe" corresponde o "élan vital".

Bergson[141] é uma das figuras centrais da história literária do século XX; é fato significativo da "época do equilíbrio" que um filósofo conseguiu sucesso universal e até mesmo mundano, devendo isso em grande parte às qualidades do seu estilo. Ainda hoje, uma primeira leitura da *Evolution créatrice* deveria ter o efeito de uma revelação artística. O estilo de Bergson, rico em imagens sem perder nunca a compostura da *clarté*, é superior ao estilo tão desmesuradamente elogiado de Maurras; parece-se pouco com a prosa epigramática de Valéry, antes com a prosa musical e, no entanto, bem construída, de Barrès, e é, enfim, o *pendant* digno da poesia de Claudel. Daí o sucesso nos círculos literários – as trinta e mais edições de cada uma das obras de Bergson dentro de poucos anos – e o sucesso mundano das suas aulas no Collège de France; as testemunhas falam da forte presença do elemento feminino. Bergson exerceu influência considerável sobre a mocidade literária daqueles dias: sobre Péguy e sobre Proust. Como influência é ele o sucessor legítimo da poesia simbolista, e pode-se afirmar que o seu pensamento, tão poético como filosófico, constitui o "missing link" entre o simbolismo e várias correntes modernistas, da psicologia proustiana até o surrealismo. Mas a influência de Bergson não se exerceu só nas vanguardas literárias. Atacando o racionalismo mecanicista do século XIX, demonstrando a insuficiência da análise racional dos fenômenos biológicos e psicológicos, restabelecendo o papel da intuição na pesquisa filosófica e o papel do Espírito na evolução biológica, através do "élan vital" – Bergson forne-

---

141 Henri Bergson, 1859-1941.
Matière et mémoire (1887); *Le Rire* (1900); *L'Evolution créatrice* (1907); *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932).
A. Thibaudet: *Le bergsonisme.* 2 vols. Paris, 1924.
J. Chevalier: *Begson.* Paris, 1926.
V. Jankelevitch: *Henri Bergson.* Paris, 1931.

ceu elementos (e pretextos preciosos) a vários ideólogos. O antimarxismo disfarçado de Sorel é reação bergsoniana, em favor da ação livre do Espírito, desta vez do espírito revolucionário. Em Bergson inspiram-se algumas das mais importantes correntes tradicionalistas: o teorema da "evolução criadora", vagarosa e dirigida pelo Espírito superior, descende indiretamente da "evolução conservadora" de Burke e do romantismo conservador. O pensamento de Bergson foi estímulo para todos os que pretendiam opor-se à evolução rápida da técnica mecânica; e é preciso lembrar que a França ainda era um país economicamente atrasado, mais agrário do que industrial, em que uma burguesia de velho estilo, mais das finanças do que da indústria, dirigia a nação. Essas forças conservadoras estavam ligadas à Igreja. O caso Dreyfus produzira uma cisão, lançando a parte protestante e judaica da burguesia numa aliança com a esquerda; ficou na oposição, tanto mais à vontade, a burguesia católica. E os doutrinários do catolicismo, sobretudo os leigos, deviam considerar a Bergson como aliado precioso contra o materialismo.

Os católicos precisavam de aliados. A Igreja, sobretudo na França e Itália, estava minada pela agitação do "Modernismo"[142]: o movimento chefiado pelo abbé Alfred Loisy, desejoso de reconciliar o dogma com a ciência moderna e disposto a sacrificar a essa possibilidade o caráter absoluto da fé. Os modernistas, admitindo a crítica renaniana e protestante da Bíblia, a evolução histórica e puramente humana, do dogma e das instituições eclesiásticas, admitindo, enfim, a origem da fé nas regiões do subconsciente, consideravam os dogmas como meros símbolos, capazes de satisfazer às necessidades religiosas da elite culta que só os interpretava de outra maneira. Daí o grande sucesso do modernismo entre os leigos e entre a parte mais culta do clero; o anglo-alemão Friedrich von Huegel, espírito da mais alta nobreza, o apaixonado ex-jesuíta inglês George Tyrrel, de inclinações místicas assim como Huegel, e o padre francês Marcel Hébert, amigo de Roger Martin Du Gard, o exegeta

142 A. Loisy: *Mémoires pour servir à l'histoire religieuse de notre temps.* 3 vols. Paris, 1930/1931.

M. J. Lagrange: *Loisy et le modernisme.* Lnvisy, 1932.

M. D. Petre: *Alfred Loisy. His Religious Significance.* Cambridge, 1945.

italiano Ernesto Buonaiuti e o orador sacro Giovanni Semeria – todos esses modernistas eram, assim como Loisy, bons escritores. Ainda mais notáveis como escritores eram o grande historiador Louis Duchesne e o ex-jesuíta abbé Henri Bremond, que, sem aderir ao modernismo, mal esconderam suas simpatias para com o movimento. E aderiu publicamente o famoso romancista italiano Fogazzaro[143], movido tanto por dúvidas teóricas como pelo desejo de reformas eclesiásticas que veiculou no romance *Il Santo*.

Il Santo foi posto no *Index* dos livros proibidos. Loisy e Tyrrel foram excomungados; numerosos outros modernistas foram censurados. O Papa Pio X sufocou o modernismo, castigando-o com as medidas mais severas. A Igreja não podia tolerar que a interpretação da Bíblia e do dogma se tornasse negócio de eruditos sem responsabilidades hierárquicas nem que se estabelecessem duas fés diferentes, uma dos cultos e outra dos ingênuos. A pior conseqüência do modernismo foi, porém, o estabelecimento, dentro da Igreja, de uma espécie de Inquisição particular, o chamado "integralismo", denunciando como heréticos quase todos os católicos de valor científico e literário. Um forte movimento de renovação literária entre os católicos foi, deste modo, muito prejudicado. Censurou-se até a romancista austríaca Enrica von Handel-Mazzetti[144], a primeira grande figura católica da literatura alemã desde Brentano e Droste-Huelshoff, reconstituidora vigorosa da época da Contra-Reforma, porque a consciência religiosa e artística dessa escritora católica quase fanática lhe impôs, no entanto, tratar com grande compreensão e até simpatia os personagens protestantes nos seus romances. Apesar de tudo, o movimento católico estava tão forte na literatura que se falava até de um "neocatolicismo"; e destacaram-se os convertidos: Huymans, Johannes Joergensen, Van Eeden, Chesterton; mais tarde, Papini

---

143 Cf. "Literatura burguesa", nota 119.

144 Enrica von Handel-Mazzetti, 1871-1955.
Jesse und Maria (1906); *Die arme Margaret* (1909); *Stephana Schwertner* (1913/1914), etc.
A. Nuechtern: *Enrica von Handel-Mazzetti.* Wien, 1931.
A. A. Hemmen: *The Concept of Religious Tolerance in the Novels of Enrica von Handel-Mazzetti.* Ann Arbor, 1946.

e Sigrid Undset. Quanto às conversões francesas – inclusive a de Jacques Maritain e a conversão "incompleta" de Péguy – exerceu forte influência Léon Bloy[145], vagabundo-boêmio de pobreza franciscana perdido entre os *bas-fonds*, místico apaixonado pelas visões de La Salette, lembrando algo a Verlaine, mas muito mais sincero. A arte chamada "dostoievskiana" dos seus romances descende de Barbey d'Aurévilly, o seu misticismo de Hello; a sua oposição violenta contra os *bien-pensants* da alta sociedade católica é revolucionária: o zelo apostólico de Bloy era algo como a "action directe" do catolicismo, conseguindo mais prosélitos do que os apóstolos bem lavados e penteados. O boêmio Bloy era uma figura tão tipicamente francesa, dentro do catolicismo universal, como Chesterton[146] era inglês típico, não por acaso amigo pessoal e adversário íntimo de Bernard Shaw; romancista, panfletário e crítico espirituoso, mas, além disso, um poeta de importância. A poesia de Chesterton, em parte narrativa-baladesca, em parte humorística, não tem nada de "poésie pure"; notam-se afinidades com a arte de Masefield e até de Davies. Chesterton, como poeta, também é georgiano. Dentro das formas tradicionais da poesia não nasceu nem podia nascer uma poesia "neocatólica". Tampouco na França, onde o abbé Louis Le Cardonnel[147],

145 Léon Bloy, 1846-1917.
Le Désespéré (1887); *La femme pauvre* (1897); *Les dernières colonnes de l'Église* (1903); *Mon journal* (1904); *Celle qui pleure* (1908); *Le pélerin de l'absolu* (1914); *Au seuil de l'Apocalipse* (1916), etc.
P. Termier: *Introduction à Léon Bloy.* Paris, 1930.
L. Levaux: *Léon Bloy,* Paris, 1932.
St. Fumet: *Mission de Léon Bloy.* Paris, 1935.
J. Bollery: *Léon Bloy.* 2 vols. Paris, 1947/1949.

146 Gilbert Keith Chesterton, 1874-1936.
The Wild Knight and Other Poems (1900); *Heretics* (1905); *The Man Who Was Thursday* (1908); *Orthodoxy* (1908); *The Innocence of Father Brown* (1911); *The Ballad of the White Horse* (1911); *Poems* (1915), etc.
M. Evans: *Gilbert Keith Chesterton.* Cambridge, 1939.
M. Ward: *Gilbert Keith Chesterton.* London, 1943.

147 Louis Le Cardonnel, 1862-1936.
Poèmes (1904); *Carmina sacra* (1912); *De l'une à l'autre aurore* (1924).
Ph. Aykrod: *Louis Le Cardonnel.* London, 1927.
N. Richard: *Louis Le Cardonnel.* Toulouse, 1946.

amigo de Samain cultivava uma arte nobre e sincera, mas pouco original. A grande poesia católica desse tempo, dogmaticamente ortodoxa, a de Claudel, era poeticamente tão pouco ortodoxa como o misticismo de Bloy; mas não era boêmia, e sim aristocrática.

Claudel[148] ocupa na história da poesia francesa um lugar absolutamente à parte: é difícil verificar as origens imediatas da sua arte, apesar das referências repetidas do poeta a Rimbaud: entre os seus contemporâneos ninguém se parece com ele; tem alguns imitadores, mas não discípulos. É exaltado até o céu por uma seita de admiradores, enquanto são mais numerosos os seus inimigos, que lhe fecharam as portas da antologia de Van Bever e Léautaud. Hoje, ainda não é possível verificar até que ponto essa hostilidade foi resultado das atitudes do poeta, aristocrata orgulhoso, escritor e homem obstinado. Em todo caso, nem os católicos são unânimes a respeito do poeta católico, a sua ortodoxia religiosa está acima de qualquer dúvida; só como sinal dos tempos merecem atenção os ataques venenosos de um Ducaud-Bourget e outros católicos da Direita, que não perdoam a Claudel a atitude corajosa contra Maurras e o regime de Vichy. Mas esses inimigos também alegam argumentos literários; pois na poesia é Claudel

---

148 Paul Claudel, 1868-1955.
Tête d'Or (1889); *La Ville* (1890); *La Jeune Fille Violaine* (1892); *L'Échange* (1893); *Le Repos du Septième Jour* (1896); *Connaissance de l'Est* (1900); *Partage de Midi* (1906); *Art poétique* (1907); *Cinq Grandes Odes* (1910); *L'Annonce faite à Marie* (1910); *L'Otage* (1910); *Le Pain dur* (1915); *Corona benignitatis anni Dei* (1916); *Le Père humilié* (1916); *La Messe là-bas* (1919); *Le soulier de satin* (1924); *Feuilles des Saints* (1925); *Les 7 Psaumes de la Pénitence* (1946), etc.
J. Rivière: "Paul Claudel". (In: *Études.* Paris, 1924.)
Mme. Sainte-Marie-Perrin: *Introduction à l'oeuvre de Claudel.* Paris, 1926.
F. Lefèvre: *Les sources de Paul Claudel.* Paris, 1927.
J. Madaule: *Le génie de Paul Claudel.* Paris, 1933.
J. Madaule: *Le drame de Paul Claudel.* Paris, 1936.
R. Gosche: *Paul Claudel.* Hellerau, 1938.
F. Olivero: *Le concezione della poesia in Paul Claudel.* Torino, 1943.
G. Truc: *Paul Claudel.* Paris, 1945.
L. Marjon: *Paul Claudel.* Paris, 1953.
H. Guillemin: *Paul Claudel et son art d'écrire.* Paris, 1955.
L. Chaigne: *La vie de Paul Claudel.* Paris, 1961.

um herético terrível, fora de todas as tradições da poesia francesa, escrevendo um verso livre que lembra tanto a Whitman como aos versículos bíblicos. Com Whitman talvez existam relações através da arte de "plein air" de Vielé-Griffin; nas *Cinq Grandes Odes* há muitos versos whitmanianos. Mas como fonte principal da versificação de Claudel aponta-se a Bíblia, o que, em país católico, já cheirava um pouco a heresia. Existem influências da linguagem bíblica em Bossuet, em Chateaubriand, em Hugo – D'Aubigné, como protestante, é um caso particular – mas só Claudel parece que deve tudo ao livro sagrado. A Bíblia é o seu Homero, fonte de uma arte poética, toda nova que vê o mundo como pela primeira vez:

> "Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total!
> O credo entier de choses visibles et invisibles, je vous accepte avec um coeur catholique.
> Où que je tourne la tête
> J'envisage l'immense octave de la Création!..."

É um estilo poético como que de Adão que tinha que dar nomes às coisas – "Proférant de chaque chose le nom...", diz o próprio Claudel. É uma arte eufórica: "comme quelqu'un quit dit oui", reza a "Hymne de Saint Benoît", na *Corona*. Nesta euforia reconhece-se bem a mentalidade do princípio do século XX. Por mais estranho que pareça, Claudel não está tão imensamente longe do naturalismo; o dogma da encarnação, dogma central do catolicismo e da sua poesia, impõe-lhe uma atitude positiva até em face dos aspectos negativos do Universo, ao ponto de pedir a Deus "accroissement et bénédiction sur l'oeuvre des méchants". Sobretudo em *La messe là-bas*, esse grande otimista não ocultou nem desprezou o lado noturno da Criação. Pode encará-lo com franqueza porque sabe que seu "grand poème [est] de l'homme... enfin réconcilié aux forces éternelles". São poemas sinfônicos, os de Claudel; sua substância poética só pode ser comparada à música que Dante encerrou nos versos do "Paraíso". Mas o princípio de construção desses poemas não obedece a leis musicais: antes são composições pictóricas, de grande estilo barroco; ocorre o nome de Rubens. A alternativa entre interpretação musical e interpretação pictórica é o problema principal da crítica claudeliana. Ainda não foi resolvido por-

que o próprio Claudel nunca chegou à síntese perfeita: seu caminho nunca foi, aliás, o da perfeição – esta só é de Deus – mas de experiências e experimentos sempre repetidos; e esta imperfeição faz parte da grandeza humana de Claudel, orgulhoso e humilde ao mesmo tempo. Um resultado provisório das suas experiências poéticas já foi, porém, a união do naturalismo (em sentido do encarnacionismo) e do simbolismo (em sentido litúrgico). O simbolismo de Claudel – evidente na arte de escolher as metáforas – não é o dos esteticistas nem o dos decadentistas, mas o de Rimbaud, ao qual Claudel dedicava amor especial como a um irmão perdido. De Rimbaud provém o desprezo altivo de Claudel à métrica e até à gramática; a coragem de acabar com o mundo poético existente para construir outro, inteiramente novo. Os famosos versos do *Magnificat* contra a idolatria da Justiça ou do Progresso ou da Verdade valem por um credo do poeta; mas Rimbaud assiná-los-ia. Assim como Rimbaud, também Claudel, contemporâneo do sindicalismo, detesta os intelectuais e o intelectualismo. Entrega-se ao "élan vital" da sua inspiração, produzindo cadeias intermináveis de metáforas, das quais é rico como nenhum outro poeta francês. Esse rio de metáforas não suporta o leito da métrica tradicional. Claudel coloca-os em ordem conforme o ritmo natural da língua, da prosa. Não adiantam nada os subterfúgios sutis: no sentido da métrica tradicional, os versículos de Claudel não são nunca versos. Mas conforme as distinções de I. A. Richards entre o *statement* da prosa e a *meaning* da poesia, a "prosa" de Claudel, imensamente rica em *meaning* pelas metáforas e pelo ritmo, é poesia da mais alta categoria. Não é poesia que agradaria a todos. Mas, como poesia religiosa, tem muito maior solidez do que o admiradíssimo *Livro de Horas* de Rilke, única possibilidade de comparação entre as obras daquele tempo. Só não convém comparar a poesia de Claudel com a liturgia. *La Messe là-bas* é uma grande obra de arte, e as angústias do santo sacrifício na hora da madrugada tremem em versos como –

> "La cloche sonne. Le prêtres est là. La vie est loin
> C'est la messe
> J'entrerai à l'autel de Dieu, vers le Dieu qui réjouit
> ma jeunesse."

Mas basta ler, logo depois, os versículos correspondentes da liturgia, para sentir a inferioridade da paráfrase. Claudel é um grande poeta; mas não convém exagerar as coisas.

Contudo, a liturgia é o ponto ideal ao qual se aproxima indefinidamente a arte de Claudel. Não a Bíblia e sim a liturgia, quer dizer, o texto bíblico aplicado ao culto divino, conforme o ritmo da adoração durante o ano eclesiástico. A Bíblia é a epopéia da história sagrada. Mas quando Claudel, seguindo os impulsos rítmicos da sua natureza, ultrapassou as fronteiras da poesia lírica, não chegou à epopéia e sim ao teatro, assim como a liturgia se desdobrou no teatro religioso. Os dramas de Claudel, girando todos em torno do sacrifício e do seu sentido, são "missas" profanas, celebradas na intenção de esclarecer o sentido da "oeuvre des méchants" e do sofrimento dentro da Criação do Deus onisciente e todo-poderoso. Já foram chamados teodicéias dramatizadas. Não vale a pena atribuir essas obras fora do tempo a este ou àquele estilo da história do teatro. Depois da *Annonce faite à Marie* pensava-se em drama gótico. Com o *Soulier de Satin*, o poeta justificou antes a interpretação da sua arte como barroca, conforme a opinião de dois críticos tão diferentes como Marcel Raymond e Robert Grosche. Como barroco, a arte de Claudel compreende todos os aspectos da Criação, reunindo-se num "realismo místico" que não é outra coisa senão o "naturalismo-simbolismo" da época de Claudel. Mas é barroco o seu esforço de hierarquizar as coisas e criaturas conforme a lei de Deus –

"... la puissance qui maintient les choses en place."

E nisso, Paul Claudel, poeta novo do século XX, é tradicionalista, menos por tradição do que de propósito, como todos os tradicionalistas daquela época.

O século do progresso gostava muito da tradição; em grande parte, esse tradicionalismo nem pretendeu restabelecer tradições obsoletas e sim manter e apoiar, num mundo de pragmatismo, as prerrogativas "tradicionais" da inteligência. Assim se explica que surgiram, então, "tradicionalistas" em países sem tradição, até num país sem aristocracia social mas de uma grande tradição de aristocracia literária: a Noruega. O norueguês

Hans Kinck[149], "tradicionalista" assim, é um dos maiores escritores do século XX; e se houvesse justiça na distribuição do sucesso literário, caberia a Kinck a sorte de Hamsun. Mas Kinck é o anti-Hamsun, está com ele na mesma relação como Welhaven contra Wergeland, Ibsen contra Björnson, continuando-se o "sistema bipartidário" na "poetocracia" norueguesa; Hamsun é "provincialista", Kinck é "europeu". No início da sua carreira, tratou, em *Sus* (*Murmúrio*) e em *Hugormen* (*A Serpente*), temas bem hamsunianos: a industrialização invadindo as regiões primitivas da Noruega. No fim da sua carreira, Kinck retomou o assunto, fundindo aquelas duas obras no romance *Herman Ek* – mas agora o sentido é nitidamente anti-hamsuniano. Kinck não glorifica, como fez Hamsun, o camponês primitivo. Em numerosos contos e nos grandes romances *Emigranter i Vestlandia* (*Emigrantes no Oeste*) e *Sneskavlen brast* (*A Capa Rasgada*) deu uma enciclopédia da vida rural norueguesa, documento sem enfeite algun, revelando o lado infra-humano do caráter nacional: a sua atitude diante do camponês lembra a do russo conservador Bunin. No grande drama lírico *Driftekaren* (*O Vendedor de Cavalos*), que é seu *Peer Gynt*, caracteriza o "herói nacional" Vraal como mistura de sonhador e anarquista, poeta e ladrão de cavalos. Enfim no romance *Praest* (*O Sacerdote*), talvez sua obra-prima, opõe aos camponeses primitivos a figura do vigário de aldeia Nils Brosme: o homem civilizado contra os instintos de anarquia. Na Noruega, Kinck não encontrou tradição nem forma artística para as suas idéias. Como Ibsen, fugiu para a Itália; escreveu ensaios sobre a Renascença e poderosos dramas históricos, menos para o palco real do que para um palco do espírito, algo semelhante aos dramas de Robert Browning. As suas obras póstumas revelaram sua fidelidade ao humanismo grego. Kinck era, apesar das ho-

149 Hans Kinck, 1865-1926.

Sus (1896); *Fra hav til hei* (1897); *Hugormen* (1898); *Vaarnaetter* (1901); *Emigranter i Vestlandia* (1904); *Praesten* (1905); *Afilulf den vise* (1906); *Driftekaren* (1908); *Maker og Mennesker* (1909); *Den sidste gjaest* (1910); *Brylluppet i Genua* (1911); *Mot Karneval* (1915); *Sneskavlen brast* (1918/1919); *Lisabettas broedre* (1921); *Foraaret i Mikropolis* (1926); etc.

Chr. Gjerloev: *Hans Kinck.* Oslo, 1923.

Kr. Elster jr.: "Hans Kinck". (In: *Moderna norsk litteratur.* Oslo, 1926.)

D. Lea: *Hans Kinck.* Oslo, 1941.

menagens que pelo menos os escandiavos lhe prestaram, um vencido da vida; mas não da literatura.

A atitude de Bunin[150], na Rússia, era semelhante, não apenas em relação ao camponês primitivo, mas também quanto à civilização moderna que, perdendo as tradições, perderia o sentido; *O Senhor de São Francisco*, a aventura trágica de um materialista meio selvagem na floresta da civilização, é obra de um Kinck russo. O poeta dessa resistência tradicionalista foi Gumilov[151], um dos "akmeístas", simbolistas que aspiravam a uma forma mais precisa, mais clássica. Assim como Kusmin, foi Gumilov um evasionista, não se internando, porém, em imaginários jardins do Rococó e palácios de Bizâncio; fez viagens reais para mundos exóticos, para a África, fugindo do mundo bem policiado, buscando a aventura como sucedâneo da guerra. Na poesia, cantou glórias heróicas de séculos passados; na realidade, foi oficial modelar do exército tzarista. Não se desmobilizou depois da revolução de 1917; não dissimilou o seu credo monarquista – caso raríssimo entre os intelectuais russos – e como membro duma conspiração contra-revolucionária foi fuzilado. Foi um evasionista e um reacionário perfeito. Mas a poesia de Gumilov desmente qualquer explicação simplista. O que o poeta procurava não era a evasão, ao contrário, pretendeu sair dum mundo de evasão que sacrificara tudo à utilidade e aos objetivos imediatos. No perigo, quis aquilo que os outros procuravam evitar: a oportunidade de revelar compostura, coragem, sentimento de honra. Era uma figura anacrônica de romance de cavalaria. A poesia de Gumilov tem a dureza do aço. Os seus versos caem como golpes de espada. Algo na sua fúria bem dissimulada lembra a Rimbaud, também pela força evocativa da palavra, atrás da qual se sente às vezes um desespero quase orgulhoso. Foi uma alma viril; e a mais ele não aspirava.

---

150 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 51.

151 Nikolai Stepanovitch Gumilov, 1886-1921.
Pérolas (1910); *Céu Estranho* (1912); *A Fogueira* (1918); *Tenda* (1921); *A Coluna de Fogo* (1921.)
G. Ivanov: "Sobre a Poesia de Gumilov". (In: *Anais da Casa dos Escritores.* Vol. I, 1921.)
P. B. Struve: *Blok e Gumilov.* Paris, 1937.

Entre os contemporâneos, só Conrad se parece um pouco com Gumilov. Os outros tradicionalistas da Europa oriental são mais simplistas, às vezes grosseiros, defendendo virtudes e vícios dum feudalismo em agonia. Figura interessante é, pelo menos, o romancista húngaro Gárdonyi[152], autor de idílios rurais, evocando em romances bastante originais uma época esquecida: a Idade Média da Hungria e o heroísmo dos seus cavaleiros católicos. Não se compara a ele Ferencz Herczeg, novelista de elogios fáceis à *gentry* húngara, escritor "ameno" e muito traduzido. "Ameno" também é o polonês Weyssenhoff[153], cujo *Podfilipski* tampouco brilha pela profundidade; mas fica como documento da última fase da aristocracia polonesa. Desse ambiente de aristocratas arruinados que responderam à falência com gestos insinceros de revolução patriótica, romântica – desse ambiente saiu Jozef Konrad Korzeniowski, filho de um poeta romântico e neto de um aristocrata revolucionário, fugindo para outros continentes e mares onde ainda havia aventuras, coragem e verdadeira honra: tornar-se-á Joseph Conrad.

Joseph Conrad[154] é um solitário no seu tempo e um solitário na grande literatura inglesa: o polonês, filho de uma nação que mal conhece o

---

152 Géza Gárdonyi, 1863-1922.
A Minha Aldeia (1898); *As Estrelas de Eger* (1901); *O Homem Invisível* (1902); *O Velho Senhor* (1905); *Os Prisioneiros de Deus* (1908).
L. Szabolszka: *Géza Gárdonyi.* Budapest, 1925.

153 Josef Weyssenhoff, 1860-1932.
Vida e Opiniões do Senhor Podfilipski (1898).
M. Piszczkowski: *Josef Weyssenhoff, poeta da natureza.* Warszawa, 1930.

154 Joseph Conrad (pseudônimo de Josef Konrad Korbeniowski), 1857-1924.
Almayer's Folly (1895); *An Outcast of the Islands* (1896); *The Nigger of the Narcissus* (1897); *Tales of Unrest* (1898); *Lord Jim* (1900); *Youth* (1902); *Typhoon* (1903); *Nostromo* (1904); *The Secret Agent* (1907); *Under Western Eyes* (1911); *The Chance* (1914); *Victory* (1915); *The Shadow-line* (1917); *Arrow of Gold* (1919); *The Rescue* (1920); *The Rover* (1923); *Suspense* (1925).
R. M. Stauffer: *Joseph Conrad. His Romantic Realism.* London, 1922.
G. J. Aubry: *Joseph Conrad, Life and Letters.* 2 vols. London, 1927.
R. L. Mégroz: *Joseph Conrad's Mind and Method.* London, 1931.
E. Crankshaw: *Joseph Conrad. Some Aspects of the Art of the Novel.* London, 1936.
J. D. Gordon: *Joseph Conrad, the Making of a Novelist.* Cambridge, Mass., 1940.
M. C. Bradbrook: *Joseph Conrad, Poland's English Genius.* 2ª. ed. Cambridge, 1942.
A. Guerard Jr.: *Joseph Conrad.* New York, 1948.

mar, tornou-se marinheiro, navegando pelos "seven seas" como capitão de modestos veleiros, navegação romântica na qual viu muita gente estranha e portos remotos; aposentado antes do tempo, não quis que caísse no olvido o que viu e ouviu, e começou a escrever romances em língua inglesa, para ele uma língua estrangeira. Assim, desta maneira extraordinária, nasceu um dos maiores romancistas da literatura que possui tão grandes romancistas. Embora Conrad seja hoje lidíssimo, nem todos os que o lêem o conhecem. Ainda anda pelo mundo a lenda de um Conrad, autor de "excelentes novelas marítimas", espécie de literatura infantil de qualidade; até um crítico como George Moore ousou defini-lo como um sub-Henry James, perdido nos mares de Stevenson. E muitos só o lêem para divertir-se com as descrições de regiões e gentes exóticas. É natural, aliás, que uma época de evasionismo e romances coloniais o tivesse compreendido assim. Conrad é, realmente, um grande poeta descritivo em prosa. As suas tempestades no alto-mar são tão impressionantes como as calmarias angustiosas. Conrad nunca aprendeu a dominar com segurança absoluta a língua inglesa; mas isso não o impediu de realizar o seu programa – "My task is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see." Mas para quê? Conrad é um escritor muito sério, sério demais para satisfazer-se com a apresentação, por mais intensa que seja, do mundo e da vida como teatro de acontecimentos pitorescos. Qualquer interpretação "geográfica" não faz jus ao trabalho penoso, flaubertiano, do escritor que pretendeu realizar o que depois da sua morte ninguém mais poderia realizar. Com efeito, tratava-se de fixar o que ele mesmo viu e ouviu nos "sete mares" e nos portos sinistros da Malásia. Os dois primeiros romances, *Almayer's Folly* e *An Outeast of the Islands*, escreveu-os para recordar-se dos europeus malogrados e perdidos que encontrara entre os indígenas das Índias Holandesas. Não tinham desempenhado bem os seus

---

R. F. Leavis: *The Great Tradition.* London, 1949.

N. F. Wrigt: *Romance and Tragedy in Joseph Conrad.* Lincoln, Nebr., 1949.

Vl. Warner: *Joseph Conrad.* London, 1951.

E. H. Visiak: *The Mirror of Conrad.* London, 1955.

J. Baines: *Joseph Conrad.* London, 1960.

J. A. Palmer: *Joseph Conrad's Fiction.* Ithaca, 1970.

papéis no teatro da vida. A obra-prima, nesse gênero, é a novela "The Heart of Darkness", o drama da perdição do europeu Kurtz entre pretos selvagens; o teatro da tragédia é, esta vez, o centro misterioso do Congo belga. Esse conceito de "teatro da vida" existe realmente em Conrad, mas não em sentido geográfico. Pensa-se antes no costume dos filósofos estóicos da Antiguidade, de comparar o mundo a um teatro e a vida do homem a um papel na peça cósmica. *The Nigger of the Narcissus*, *Lord Jim*, *Typhoon*, *The Shadow-Line* são os maiores dos romances nos quais expôs os seus personagens ao elemento inimigo, ao mar, para prová-los, examinar-lhes a conduta. O mar aparece tão grande, tão demoníaco, na obra de Conrad, tanto para justificar a derrota como para exaltar a vitória. Daí o aparente evasionismo: só na extrema insegurança, em face do elemento irracional, chega o homem a revelar a sua altura ou a sua fraqueza. São estes os momentos que contam: seja o naufrágio dramático em *Lord Jim*, seja a calmaria invencível em *The Shadow-Line*. Como objetivo da sua literatura declara Conrad "the perfection of individual conduct", condensando o seu credo na frase: "The temporal world rests on a few very simple ideas: so simple that they must be as old as the hills. It rest notably, among others, on the idea of Fidelity." Sem dúvida, aí fala o aristocrata polonês; mas tinha compreendido e definido melhor, em língua inglesa, os deveres simples e imutáveis de naturezas nobres do que o inglês Kipling, que ao seu lado parece um sargento. Trata-se do restabelecimento dos valores aristocráticos, num mundo de vulgaridade; e foi por isso mesmo que Conrad se tornou marinheiro inglês, e escritor inglês, prestando a maior das homenagens à nação inglesa.

Deste modo, Conrad, que parece poeta descritivo do mar e dos elementos desenfreados, é na verdade um moralista, estudando a disciplina das relações humanas. Não era romântico. Aquelas "few very simple ideas" são as normas de conduta aristocrática; mas não são a lei do mundo. Conrad não é um Don Quixote. Encara com realismo os fatos – "truth to facts" parecia-lhe a suprema virtude do romancista. O mundo não é assim como ele sonhara; e Conrad não pensa em passar sob silêncio essa verdade. Em *The Secret Agent* e *Under Western Eyes* – é significativa a ausência do mar, nesses romances – opôs às virtudes aristocráticas a anarquia moral; também é significativo que para tanto se serviu dos recursos novelísticos dos russos que ele, admirador incondicional do romance francês, detesta-

va. O mar também está ausente, ou antes, só desempenha função marginal na obra-prima de Conrad: *Nostromo*. É mais um romance "exótico" e o maior de todos: a república latino-americana de Costaguana é um mundo completo e o romance é o mais altamente organizado de toda a literatura inglesa, só comparável, nesse sentido, a *Madame Bovary*, e às últimas obras de Thomas Mann. O tema aparente são as revoluções e ditaduras naquele mundo turbulento; o sentido do tema é a oposição entre a anarquia e a uma ordem superior; mas o que importa é o coração do homem; a história é, mais uma vez, a da perdição de almas nobres expostas à influência corruptora de elementos hostis.

O mar não é, como se vê, o único elemento hostil; nem a anarquia. A vida inteira é uma floresta como aquela que devorou, em "the Heart of Darkness", a vida de Kurtz, da qual só notícias incompletas e menos fidedignas chegaram ao conhecimento do narrador, que não é o próprio Conrad, mas o capitão Marlow, o "narrador intermediário", que também aparece no mesmo papel no mais complexo dos seus romances, em *The Chance*. Sua intervenção foi um dever de honestidade literária. O próprio Conrad, ouvindo nos portos da Malásia e nas feitorias do Congo as histórias de náufragos e criminosos, nem sempre soube de tudo, devia combinar, adivinhar o resto – não era melhor ficar "fiel aos fatos?" Assim, Conrad abandonou a técnica do romancista onisciente. Adotou a narração indireta por meio de vários narradores fictícios dos quais cada um conhece só uma parte da história total, narrando-a do seu ponto de vista – Henry James ofereceu modelos dessa técnica difícil; os fatos, em vez de serem narrados conforme a cronologia, revelaram-se na ordem da significação; mistérios de vidas sinistras, infelizes, infernais e sublimes que sem isso teriam caído no esquecimento. Assim revelam-se gradualmente os mistérios em *The Chance*, exemplo incomparável dessa técnica. Mas o grande realista Conrad não se entrega de todo a nenhuma técnica literária; continua "fiel aos fatos": pois, na verdade, nem todos os mistérios se revelam. No fundo continua – resíduos do romantismo do aristocrata polonês – o próprio mistério da condição humana, sepultado com algum náufrago fantástico, no fundo do mar; e decifrar o ruído das ondas em torno do mistério; isto o romancista inglês, já não onisciente, deixa ao Deus dos católicos poloneses.

Toda a literatura tradicionalista é uma reação contra o primitivismo que ameaça abolir os últimos restos de nobreza no mundo. Os personagens de Conrad desmentem os de Baroja e Hamsun. Os espiritualistas opõem a consciência da filosofia ocidental aos conceitos vagos dos tolstoianos e tagorianos. Claudel opõe o dogma da Igreja latina ao entusiasmo bárbaro de Whitman e às fantasias coletivistas do Unanimismo. Mas todos eles estão até certo ponto contaminados. As virtudes aristocráticas são, afinal, as virtudes de épocas mais primitivas; Claudel é e pretende ser um poeta "primitivo" – "ô monde nouveau à mes yeux"; e ao anti-racionalismo e intuitivismo de Bergson suceder-se-á outra psicologia anti-racionalista, abrindo os domínios da inteligência aos monstros do subconsciente. Os tradicionalistas, em vez de vencer o primitivismo, têm de enfrentar novos primitivismos, cada vez mais perigosos. Em Conrad, tão nobremente leal à Inglaterra, sente-se a oposição contra o nacionalismo, moral e intelectualmente primitivo, do imperialista Kipling. Claudel vê-se excluído do convívio dos outros grandes pós-simbolistas – Yeats, George – que não querem submeter-se ao dogma, preferindo inventar dogmas particulares, assumindo o papel do poeta primitivo, do vate poético-político, feiticeiro das palavras e profetas da nação – e do nacionalismo. Na França, aliás, esse "simbolismo mágico" não está representado na poesia, depois da aventura de Rimbaud; e isto talvez se explique pela relação, típica da área de cultura francesa, entre uma fase avançadíssima da evolução da linguagem literária e uma estrutura econômica atrasada. Na língua da *clarté* não se faz mágica; só a psicanálise, importada da Europa central, abrirá caminho aos neo-rimbaudianos e surrealistas.

A literatura imperialista na Inglaterra não é obra de aristocratas: é obra de jornalistas pequeno-burgueses e dos "service-classes", oficiais e funcionários da administração colonial. Identificam os interesses da sua classe com os interesses da nação; estão apaixonados pelo ideal "heróico", quer dizer, pelo imperialismo, porque lhes falta oportunidade ou até, em certos casos, capacidade para desempenhar o papel de heróis; trata-se de "compensações" e complexos de inferioridade. Henley era aleijado e Kipling nunca se restabeleceu de um trauma psíquico que sofreu na infância, educado longe dos pais por uma parente tirânica. Um malicioso acrescentaria: o inventor do "hero-worship" e doutrinário dos imperialistas, Carlyle, era impotente.

Em Henley[155], aleijado que se perguntou com angústia –

> "What have I done for you,
> England, my England?..." –

a poesia patriótica está colorida pelo conhecimento íntimo da poesia francesa, da parnasiana. Mas o que é impassibilidade estóica em francês ainda cheira a eloqüência em língua inglesa, como na famosa poesia *Invictus*:

> "I am the master of my fate,
> I am the captain of my soul."

Esse orgulho, formado pela disciplina da escola inglesa, encontrou expressão definitiva numa poesia de Newbolt[156] que cada colegial inglês sabe de cor, *Clifton Chapel*. Newbolt passava por ser o grande poeta da "Admiralty"; até aparecer o poeta dos *Seven seas*, em que o orgulho da raça e a disciplina da escola se juntaram às experiências coloniais para produzir o rude cântico do Império britânico.

Kipling[157] parece apresentar-se como num auto-retrato num poema do volume *Barrack-Room Ballads*, que imortalizou Tommy, o soldado inglês em serviço nas colônias:

---

155 William Ernest Henley, 1849-1903.
A Book of Verse (1888); *London Voluntaries* (1892); *For England's Sake* (1900).
J. H. Buckley: *William Ernest Henley.* Princeton, 1945.
J. Connell: *William Ernest Henley.* London, 1949.

156 Henry John Newbolt, 1862-1938.
Admirals All (1897); *Poems New and Old* (1912).

157 Rudyard Kipling, 1865-1936.
Plain Tales from the Hills (1888); *Soldiers Three* (1888); *In Black and White* (1888); *The Phantom Rickshaw* (1888); *Barrack-Room Ballads* (1892); *The Jungle Book* (1894); *The Seven Seas* (1896); *Stalky & Co.* (1899); *Kim* (1901); *The Five Nations* (1903); etc., etc.
T. S. Eliot: Prefácio da *Choice of Kipling's Verse.* London, 1941.
H. Brown: *Kipling, a New Appreciation.* London, 1945.
Ch. Carrington: *Rudyard Kipling, his Life and Work.* London, 1955.

"My name is O'Kelly, I've heard the Revelly
From Birr to Barelly, from Leeds to Lahore,
Hong-Kong and Peshawur,
Lucknow and Etawah,
And fifty-five more all endin'in 'pore..."

Nestes versos está todo Kipling: o anglo-indiano, nascido mesmo na Índia; os soldados e funcionários vulgares entre as maravilhas de Mil e Uma Noites; e o ritmo irresistível. Esse ritmo é o elemento que dá significação poética às *Barrack-Room Ballads*, que, de resto, não seriam muito poéticas; pelo ritmo, os *songs* dos seus Tommies tornaram-se cantos nacionais dos ingleses dispersados nos Seven Seas para governar o mundo. São os mesmos, em todas as colônias, e é sempre a mesma vida: pequenas guarnições, repartições sonolentas, clubes e tênis, desprezo dos *natives*, às vezes uma aventura amorosa ou uma expedição primitiva, e, às vezes, a febre amarela e o bilhete de pêsames do comandante à mãe na Inglaterra longínqua – "But that is another story", assim terminam muitos dos contos de Kipling; mas com essas palavras quase já começa o conto seguinte, e todos eles em conjunto são a epopéia fragmentária do inglês colonial. Deste modo, um grande repórter, observador agudo dos fatos sem muita penetração psicológica, tornou-se o poeta do Império britânico. Kipling é, no entanto, um artista, se bem que só instintivo. Na arte de construir um conto é igual a Maupassant; e o cinismo lembra mais uma vez a Mérimée. Kipling é artista; mas nos contos não é poeta. Os *Jungle Books*, nos quais pretendeu transfigurar o seu "criticisme of life" (para falar com Arnold), podem ser os seus livros mais lidos, mais apreciados, mais admirados – não é certo se o merecem. É literatura infantil, sem que professores conscientes pudessem aprovar "a moral" das histórias. Kipling era "heróico" a seu modo. O seu ideal era a disciplina do exército colonial, que garante o domínio da raça superior dos ingleses. "Loyalty" é o seu lema, bem diferente da "Fidelity", de Conrad: é certa brutalidade que se julga heróica. É o feudalismo das classes médias, o futuro fascismo. Os *Sahibs* e Tommies só sabiam e talvez só pudessem agir assim; Kipling, o repórter, tinha que justificar a sua existência de meio-intelectual entre aqueles homens de ação. E, justificado pela sua arte e pelo imenso sucesso dela, Kipling julgou-se profeta da raça e do Império. Com

os *Jungle Books* pretendeu contribuir ao restabelecimento das virtudes que criaram o domínio inglês sobre os sete mares, e no *Recessional* levantou uma voz autenticamente profética para advertir:

> "Lo, all our pomp of yesterday
> Is one with Nineveh and Tyre!
> Judge of the Nation, spare us yet,
> Lest we forget, lest we forget!"

Kipling impõe-se à sua época pela atitude de "professeur d'énergie" e pela arte que tem toda a frescura do "plein air". Será sempre lido; alguns dos seus versos, alguns dos seus contos figurarão sempre entre as obras-primas dessa grande literatura inglesa que sobreviverá, conforme Macaulay, ao Império inglês, ao poder inglês e à própria ilha inglesa. No caso de Kipling, porém, considerando-se bem o conteúdo moral da sua doutrina e a garantia de liberdade que aquele poder representa para o mundo inteiro, será preferível sobreviver a ilha.

Em Kipling coexistem idéias confusas de "raça superior", "eleição dos anglo-saxões por Deus", o Império como "burden of the white man"; é um racismo primitivo de "a few very simple ideas", sem a nobreza moral de Conrad e sem possibilidade de sistematização; o empirismo inglês até impede isso, assim como as leis inglesas continuam sem codificação. Já é algo mais forte a base doutrinária do imperialismo norte-americano, da era do presidente Theodore Roosevelt. Nota-se que o grande filósofo dessa era é William James[158], cujo otimismo ativista "quand même" é um reflexo da mentalidade dos pioneiros-democratas, já transformados em capitalistas e conquistadores de monopólios. Como teoria do comportamento, o pragmatismo de James revela analogias significativas com o espiritualismo de Bergson; James e Bergson eram os filósofos da burguesia do "equilíbrio" – da qual o irmão, Henry James, é o romancista – e os dois juntos forne-

158 William James, 1842-1910.
Principles of Psychology (1890); *Varieties of Religious Experience* (1902); *Pragmatism* (1907).
M. Le Breton: *La personnalité de W. James.* Paris, 1928.
R. B. Perry: *The Thought and Character of William James,* 2 vols. Boston, 1935.

ceram a base filosófica do modernismo católico, quer dizer, do catolicismo transigente com o "equilíbrio". Por outro lado, o pragmatismo é a forma especificamente americana do positivismo. Como norma de "agir como se fosse assim...", tornar-se-á nos Estados Unidos, como Dewey, a filosofia da democracia progressista. Mas o mesmo pragmatismo e a mesma norma de agir poderão prestar serviços semelhantes aos nacionalistas franceses. O espírito francês exige mesmo a sistematização de idéias sentimentalmente descoordenadas. Sob os auspícios do positivismo reunir-se-ão elementos do catolicismo, contaminados pelo pragmatismo, e aqueles elementos racistas. Eis o caminho do neonacionalismo tradicionalista na França, de Barrès a Maurras.

O neonacionalismo francês – apelido que lhe convém para distingui-lo do nacionalismo democrático dos jacobinos – tem uma pré-história interessante[159]; apenas, os "pré-historiadores" não deram a atenção devida à distinção entre raízes "racistas" e raízes institucionalistas, "científicas". As mais das vezes, é Rivarol apontado como o primeiro e mais importante dos precursores, o primeiro intelectual francês que assumiu uma atitude contra as idéias revolucionárias. O outro precursor seria De Maistre, não do próprio nacionalismo, mas do tradicionalismo, porque baseou a doutrina da contra-revolução nos ensinamentos da Igreja. A teoria política de Rivarol pertence ao grupo das doutrinas conservadoras, do tipo daquela de Burke, teorias do solo e da raça com bases da constituição política e da evolução constitucional, excluindo-se as intervenções racionalistas e violentas, as revoluções. A doutrina nacionalista de Barrès é da mesma estirpe. De Maistre, porém, procurava um sistema filosófico que garantisse as instituições contra o arbítrio humano, e só encontrou sistema seguro na lei divina. A pré-história do neonacionalismo francês consiste nas fases consecutivas da combinação desses dois pensamentos, até a adoção do nacionalismo "racista" pelo tradicionalismo institucionalista, no sistema de Maurras.

---

159 H. Platz: *Geistige Kaempfe im modernen Frankreich.* Muenchen, 1922.
A. V. Roche: *Les idées traditionnalistes en France, de Rivarol à Charles Maurras.* Urbana, 1937.

A primeira fase da evolução é representada por Augusto Comte. Uma época de liberalismo indiscutido, Comte reconheceu[160] que a Revolução francesa tinha destruído as corporações medievais sem substituí-las pela formação de outros agrupamentos sociais. Mas, "on ne détruit réellement que ce qu'on remplace". Para estudar a possibilidade da organização de novos grupos dentro da sociedade, Comte sugeriu a análise dos agrupamentos sociais existentes; nasceu assim a sociologia. Doutro lado, aquela descoberta implicou a atitude contra-revolucionária de Comte; foi então que, pela primeira vez no século XIX, um grande intelectual francês se tornou contra-revolucionário. Acompanha-o Renan[161], escrevendo depois da catástrofe de 1870 a *Réforme intellectualle et morale*, demonstrando a possibilidade de um pensador ser radicalmente descrente e até anticristão e, no entanto, contra-revolucionário. Até aí, o tradicionalismo político permaneceu no terreno das especulações filosóficas e reivindicações políticas. O problema muda de aspecto com a *Cité antique* (1864), de Fustel de Coulanges[162], revelando a relação indissolúvel entre a constituição política e o culto religioso da cidade grega; demonstrando que a vida da "Cidade" se nutre de tradições espirituais e desaparece com elas; é nova advertência aos intelectuais. Às "instituições gregas"de Fustel de Coulanges correspondem as "instituições francesas" de Taine[163]: o mal está nas próprias *Origines de la France contemporaine*. A teoria de Rivarol-Burke sobre o solo e a raça como fundamentos da evolução política transforma-se pelos estudos de Taine em fórmula científica, em mesologia; e a conclusão é francamente contra-revolucionária. Não se compreendeu logo o sentido reacionário da obra de Taine. Bourget[164] no *Disciple*, ainda o denunciou como corruptor moral da mocidade; só depois da *affaire* Dreyfus o romancista da aristocracia francesa descobrirá a harmonia perfeita entre o seu próprio tradicionalismo e a historiografia de Taine. Até aí, a evolução não produziu, porém, nenhum elemento suspeito de irracionalismo.

---

160 R. A. Nisbet: "The French Revolution and the Rise of Sociology in France". (In: *American Journal of Sociology,* XLIX/2, 1943.)
161 Cf. "Literatura burguesa", nota 37.
162 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 76.
163 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 75.
164 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 82.

Ao comte Melchior de Vogüé[165] ninguém atribuirá o papel de um reformador no reino das idéias. Mas a sua influência era grande. Desde que tinha revelado ao público francês os mistérios, aliás não muito bem compreendidos e interpretados, do romance russo, Vogüé passava nos ambientes literários por místico contaminado pelo espírito eslavo. Mas foi um tradicionalista de tradições bem francesas; nem pode ser considerado reacionário só porque tinha criticado, no romance *Les morts qui parlent*, os costumes políticos da Terceira República. Embora aristocrata, era republicano moderado; embora católico, era espiritualista moderado. Preconizava a República conservadora, apoiada nas tradições aristocráticas do exército francês e nos ensinamentos da Igreja da França; e detestava sinceramente a arrogância dos cientistas e cientificistas, que receberam nesse momento um golpe inesperado e terrível: Brunetière[166] saiu do terreno do tradicionalismo literário para proclamar o tradicionalismo religioso. No dia 1º. de janeiro de 1895, a *Revue des Deux Mondes* publicou um artigo sensacional de Brunetière: "Après une visite au Vatican", falando em "bancarrota da ciência" e em indispensabilidade da religião. A atitude de Brunetière é francamente pragmatista; sem crer, adota o credo como cimento moral da sociedade ameaçada, agindo "como se cresse". Como pragmatistas, "como se Dreyfus fosse culpado", agirão os antidreyfusards para "salvar o exército e a nação". Os literatos – "naturalisme mort" e o simbolismo irracionalista já poderoso – estão acostumados a ouvir vozes de clareza duvidosa. Pela primeira vez desde a Revolução, grande parte dos intelectuais franceses adere à Direita. Em 1899, fundam a associação "La Patrie Française", e Barrès anota no seu diário: "Tous les intellectuels ne sont pas d'un seul côté." Em breve, serão "de l'autre côté", e o próprio Barrès não é o último daqueles aos quais cabe o mérito – se é mérito – da grande mudança.

Maurice Barrès[167] deixou riquíssimo documentário daquela época agitada na qual ele mesmo desempenhou papel importante: já famoso

---

165 Melchior de Vogüé, 1850-1910.
Les morts qui parlent (1899); – *Le roman russe* (1886).

166 Cf. "O simbolismo", nota 2.

167 Maurice Barrès, 1862-1923.
Le Culte du moi (*Sous l'oeil des barbares,* 1888; *Un homme libre,* 1889; *Le Jardin de Bérénice,* 1891); *L'ennemi des lois* (1892); *Du sang, de la volupté et de la mort*

como escritor, tinha acompanhado os casos escandalosos de corrupção parlamentar; apoiara, como jornalista e deputado, a política de golpe do Estado do general Boulanger; foi figura de primeiro plano na época Dreyfus; depois levantou-se como orador parlamentar contra a separação de Estado e Igreja. Será o animador da revanche contra a Alemanha, até chegar o supremo dia da sua vida pública, entrando ele, em 1918, com as tropas francesas na Estrasburgo libertada. A obra imensa do jornalista Barrès acompanhou todos esses acontecimentos. Boulanger, Panamá e Dreyfus estão fixados nas *Scènes et doctrines du nationalisme*. De valor principalmente documentário são os três romances de "l'énergie nationale". O segundo, *L'appel au soldat*, e o terceiro, *Leurs figures*, são obras de jornalista, grandes reportagens sobre o caso Boulanger e o caso Panamá. O primeiro romance do ciclo, *Les déracinés*, pretende ser um panorama balzaquiano da Terceira República; mas nem François Sturel, o provinciano desarraigado em Paris, nem Paul Bouteiller, professor de filosofia que envenena pelas suas doutrinas os alunos, são personagens vivos. São porta-vozes de discussões na Câmara dos Deputados e na imprensa. O prestígio literário de Barrès não foi conseqüência da sua atuação política; ao contrário, elegeu-se deputado de Paris porque já era escritor de grande prestígio. Mas o romance não era evidentemente o seu lado forte. Romances também se chamam as três obras que dedicou ao "Culte du moi"; não são mais romances do que *Amori et dolori sacrum*, *Le Voyage de Sparte* ou *Greco ou Le Secret de Tolède*. São coletâneas de descrições e viagens, ensaios sobre poetas, pintores,

---

(1894); *L'appel au soldat* (1900); *Leurs figures* (1902); *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902); *Amori et dolori sacrum* (1903); *Au service de l'Allemagne* (1905); *Le Voyage de Sparte* (1906); *Colette Baudoche* (1909); *Greco ou Le secret de Tolède* (1912); *La Colline inspirée* (1913); *La grande pitié des églises de France* (1914); *Le génie du Rhin* (1912); *Un Jardin sur l'Oronte* (1922), etc., etc., *Mes Cahiers* (11 vols., 1929/1938).

A. Thibaudet: *La vie de Maurice Barrès.* Paris, 1921.

E. R. Curtius: *Maurice Barrès und die geistigen Grundlagen des franzoesischen Nationalismus.* Bonn, 1921.

J. Dietz: *Maurice Barrès.* Paris, 1927.

H. L. Miéville: *La pensée de Maurice Barrès.* Paris, 1934.

R. Lalou: *Maurice Barrès.* Paris, 1950.

músicos, divagações sobre o amor e o anarquismo. Os nomes de Wagner e Nietzsche voltam sempre. Barrès está entre a *Revue wagnérienne* e a revista *Décadence*. É o maior prosador da época do simbolismo; nenhum artista do verso sabia escrever uma representação em Bayreuth, um pôr-de-sol em Toledo, o cheiro de decomposição nos canais noturnos de Veneza assim como os descreveu esse poeta em prosa. Dizem que reuniu, no seu estilo, o temperamento de Michelet e o colorido de Taine. Mas a única comparação possível é com Chateaubriand; o estilo de Barrès não tem menos cor e tem mais música. É o último requinte da prosa francesa, mas num gênero de prosa do qual nem Montaigne nem La Rochefoucould nem Voltaire teriam gostado. Barrés é neo-romântico; é mesmo romântico "sans phrase". E se um traço característico do romantismo é a beleza do trecho isolado, do verso isolado, da frase isolada, em detrimento da construção arquitetônica do conjunto, então se explica o caráter fragmentário da obra de Barrès, que é uma grande coleção de trechos seletos, de peças antológicas.

Os inimigos do romantismo identificam aquela fraqueza construtiva como "decadência", num sentido amplo, intelectual, moral e artístico. Com efeito, as obras de Barrès forneceriam oportunidade para um estudo completo da decadência: sadismo cruel, diletantismo das sensações artísticas, simpatia para com tudo que é mórbido, uma curiosidade insaciável, sempre insatisfeita. Mas a inteligência de Barrès não ficou contaminada. E, por meio dessa inteligência, Barrès estava perfeitamente consciente do seu decadentismo e suas conseqüências; tão consciente quanto Taine estava consciente da decadência da França. Chegou a identificar o caso pessoal com o caso coletivo. Desejava arraigar-se na França, e arraigar a França nas suas tradições. Partindo do cosmopolismo de Taine, viajou pela Alemanha, Espanha, Grécia, para descobrir, enfim, a França, aquela que ainda não estava *déracinée* pelo espírito cosmopolita de Paris: a província, e particularmente a sua província, a Lorena. Criou o regionalismo. Os frutos dessa criação não eram dos melhores. Fora da Provença, que desde Mistral já possuía a sua literatura própria, o regionalismo só deu romances de folhetim em jornais clericais e versos de propaganda política. Como literato requintado, Barrès não podia aprovar essa subliteratura; como homem público, tolerava-a, porque a propaganda regionalista forneceu ao seu diletantismo político trampolins e uma plataforma. Filho da sua época

pragmatista, era capaz de pensar, falar e agir "como se...". A sua eleição para deputado, acontecimento sem conseqüências na história política, é no entanto uma data na história da literatura européia: pela primeira vez, depois do romantismo, um poeta se torna chefe político. Mas a política de Barrès era mistura de arengas apaixonadas e profissões de fé hipócritas. Erigiu-se em defensor da Igreja à qual dedicou a obra-prima da sua eloqüência, *La grande pitié des églises de France*; mas o seu catolicismo de artista sensível e céptico ficou fora do dogma e até fora do culto, enquanto este é mais do que um belo espetáculo. Barrès, grande artista, mas só artista epidérmico dos sentidos e dos nervos era, em tudo – diga-se, pragmatista. Não existe "filosofia de Barrès". Tudo é sentimento; e sentimento romântico. Mas esse romantistmo de Barrès nada tem a ver com o romantismo de Hugo. Por mais estranho que pareça, o romantismo de Barrès está perto do germânico. Seu "mito" paisagístico e racial, resumido no romance *La Colline inspirée*, chega a ser uma reminiscência do pré-romantismo ossiânico. Esse nacionalista profissional e germanófobo estava profundamente influenciado pelo pensamento alemão. Nos seus escritos anti-semitas notam-se antecipações surpreendentes do nacional-socialismo; mas será mais exato dizer que Barrès tirou as últimas conclusões do arquivelho sentimento racista dos alemães, já antes de os alemães as tirarem. Uma dessas conclusões é a substituição do "culte du moi", individualista, pelo "cult des morts", nacionalista. Fora das conseqüências políticas, o "culte des morts" deu aos intelectuais franceses uma nova consciência do seu importante papel como intermediários entre o passado e o futuro. Por isso, os intelectuais, sobretudo os jovens, aderiram à doutrina nacionalista. Durante duas gerações, Barrès era o mestre, o *régent* espiritual da França. Depois, passado e futuro se tinham separado até já não se encontrarem nem entenderem; e a memória de Barrès começou a empalidecer. Hoje, apesar de várias tentativas de ressuscitá-lo, já parece voz dum tempo belo e passado para sempre. Mas parecer assim – não será isto uma suprema ambição do romantismo?

Barrès era um mestre de sua época. Mas não um mestre incontestado. Além dos inimigos à esquerda, tinha-os também à direita. Os espiritualistas bergsonianos rejeitaram o seu racismo; os católicos, o seu pragmatismo. E entre os intelectuais em geral cresceu, em face da ameaça socialista, o receio de que o passado não pudesse garantir o futuro. O

tradicionalismo à maneira de Bourget e Brunetière era negócio para os medalhões da *Revue des Deux Mondes*. Barrès ofereceu entusiasmo; mas não tinha que oferecer, apesar do seu abuso do termo, uma doutrina coerente, coisa de que o espírito francês sempre precisa. De uma doutrina e de um entusiasmo ao mesmo tempo dispunham, à esquerda de Barrès, os inimigos dos intelectuais, os sindicalistas de Sorel. Era preciso opor-lhes, à direita de Barrès, a mesma violência e "au esprit pour diriger le sabre", uma ciência política capaz de refutar e vencer a ciência marxista da esquerda.

Maurras[168] não proclamou, como fizera Brunetière, a bancarrota da ciência. Ao contrário, propôs aos católicos e a todos os tradicionalistas a adoção das fórmulas exatas do positivismo de Comte; e assim prometeu garantias para o *Avenir de l'Intelligence*. Esse panfleto de Maurras é o mais conciso, mais bem formulado e eficiente dos seus escritos. Na tentativa de uma edição das suas obras completas, Maurras abriu com aquele panfleto antidemocrático o volume principal, intitulado *Romantisme et Révolution*. O título é muito literário, o que não deixa de ser estranho para uma obra que pretende produzir efeitos políticos. Mas é que Maurras aspira a mais do que resultados imediatos: sente a vocação das análises completas e teses definitivas. A democracia, governo da grande massa dos incultos e imbecis, é o inimigo da Inteligência. Para salvar a Inteligência e garantir-lhe o futuro, é preciso definir-lhe o papel na sociedade. Mas isso não é possível enquanto a vida pública se rege por sentimentos generosos e utópicos em vez de pensamentos realistas e realizáveis. A culpa é do romantismo, esse romantismo generoso e utópico, que fez a revolução de 1848, mãe das barbáries socialistas; que fizera a revolução de 1830, mãe das corrupções parlamentares; que fez a revolução de 1789, mãe de todas as revoluções.

---

168 Charles Maurras, 1868-1962.
Le Chemin du Paradis (1894); *Trois idées politiques* (1898); *Enquête sur la monarchie* (1900); *Anthinéa* (1901); *L'Avenir de l'Intelligence* (1905); *Kiel et Tanger* (1913); *L'Etang de Berre* (1915); *Romantisme et Révolution* (1922); *La Musique interieure* (1925), etc.
A. Thibaudet: *Les idées de Charles Maurras.* Paris, 1920.
H. Massis: *Maurras et notre temps.* 2 vols. Paris, 1952.
M. Mourre: *Charles Maurras.* Paris, 1952.

Não é por acaso que essas três revoluções estão acompanhadas da abolição gradual do estilo especificamente francês em literatura e arte: do classicismo. O romantismo político é obra de estrangeiros ou traidores, maçons, protestantes, judeus; o romantismo literário é obra da mesma gente, encabeçada pelo estrangeiro protestante Rousseau. É a revolta dos "métèques", aliados aos plebeus nacionais contra a classe privilegiada, a aristocracia. Com a monarquia, também caiu a instituição da qual a monarquia fora a garantia: a aristocracia, quer dizer, a elite, o próprio conceito de elite – mas sem isso a Inteligência não tem papel na sociedade nem terá papel no futuro; e a França, país da Inteligência, estará perdida. Como salvar a França, desagregada pela democracia? Restituindo ao país a unidade política; e isto só é possível pela monarquia; com o rei voltam os aristocratas, e seguir-se-á todo o resto. O rei é o centro natural da nação hierarquicamente organizada. Por enquanto, porém, o rei está ausente; e a nação encontra-se na anarquia. Como substituir, provisoriamente, o rei? Substituindo-se a sua sabedoria política infalível, porque de origem divina, por uma teoria científica da política, infalível também, porque inspirada nos ensinamentos políticos da Igreja, que sobreviveu às monarquias e guarda o tesouro das experiências políticas de todos os séculos. Resulta uma "teoria científica da França"; e agora já só é preciso que essa ciência inspire o sabre, o exército para, em "action directe", restabelecer a monarquia. E a França e a Inteligência estarão salvas.

Se a teoria da *Action Française* tivesse permanecido fantasia de um esquisitão solitário, nem teria sido preciso resumi-la. Mas acontece que a mocidade, a Inteligência, a Igreja, o exército e a burguesia da França aderiram à doutrina de Maurras, engolindo o muito que lhes devia repugnar: a mocidade, o classicismo obsoleto: a Inteligência, o culto da Força física; a Igreja, o positivismo ateísta; o exército, a aliança de literatos pretensiosos; e a burguesia, o pseudo-aristocracismo desses jornalistas que em 1899 fundaram a *Action Française*, destinada a tornar-se poderosíssima na França e conquistar ao pensamento francês novas províncias na Bélgica, Itália, Espanha, América latina e até na América anglo-saxônica.

Em certos casos, a crítica literária costuma dizer que este ou aquele poeta é maior na sua prosa do que na sua poesia. Quanto ao prosador Maurras, o futuro poderia chegar a afirmar o contrário. O poeta

de *Musique intérieure*, poeta neoclassicista, da "École romane", em estilo hermético e complicado, não é de primeira ordem, mas um poeta notável. Por outro lado, ninguém negará a beleza de certos períodos musicais em *Anthinéa* e a concisão das fórmulas no *Avenir de l'Intelligence*; mas a fama do prosador Maurras parece um exagero enorme da parte de admiradores exaltados. Não é possível comparar a arte estilística de Maurras com a de Barrès. Quanto a repetições intermináveis, verborragias nauseabundas, palavrões ordinários ninguém superou jamais o autor do diário artigo de fundo da *Action Française*. Esse autor de muitas páginas nobres não é uma alma nobre. Nem um pensador profundo. O mundo não deve idéias novas a Charles Maurras; só fórmulas brilhantes de algumas poucas idéias boas e numerosas idéias falsas. Maurras inspirou a muita gente uma desconfiança saudável contra o romantismo literário, sobretudo contra o romantismo francês; e restabeleceu a honra do classicismo. Mas cometeu, contra os românticos e em favor dos clássicos, verdadeiros crimes de *parti-pris*. E assim como o crítico literário, foi o crítico político. Mas a ideologia que ele propôs era pior do que os seus "crimes" na crítica literária; e engendrou crimes. Charles Maurras já estava julgado antes de ser julgado.

Os frutos não eram bons; mas eram muitos. Nunca um escritor de horizontes tão limitados pelo nacionalismo mais cego conseguiu tanta repercussão universal. Na própria França, grande parte da Inteligência aderiu realmente à *Action Française*, que deste modo não podia deixar de contar numerosos escritores notáveis entre os seus colaboradores. Mas muitos deles deviam a fama à publicidade barulhenta e insolente dos "camelots du roi', e o futuro terá de fazer revisões implacáveis. Sairá desse julgamento melhor do que muitos outros Léon Daudet[169], filho do romancista realista, ele mesmo romancista naturalista, continuando a escrever, sem arrependimentos, no estilo do século que ele injuriou como "estúpido". O mérito contrário, o da maior serenidade entre os escritores da *Action Française*, salvará páginas de Jacques Bainville (1879/1936), historiador da *Histoire de trois générations*, *1815/1918* (1918). Os outros

169 Léon Daudet, 1868-1943.
Le stupide dix-neuvième siècle (1922); etc., etc.
E. Mas: *Léon Daudet, son oeuvre.* Paris, 1928.

escritores nacionalitas realmente notáveis são quase todos apóstatas da *Action Française*: Louis Dimier, humanista, autor de *Vingt ans d'Action Française* (1926), obra cheia de ódio contra o antigo mestre e amigo, análise de profunda penetração psicológica, um grande depoimento: o crítico Pierre Lasserre, inimigo furioso do *Romantisme français* (1907), vindo a converter-se depois a opiniões mais equilibradas; George Valois que pretendeu reconciliar a *Action Française* e o sindicalismo de Sorel, e acabou fascista. O resto, os que ficaram fiéis, é uma lástima. Entre os escritores da *Action Française* não surgiu nenhum gênio; mas havia, infelizmente, muitos talentos.

A repercussão internacional foi maior do que se poderia supor. Embora a *Action Française* tenha pretendido realizar uma doutrina especificamente latina, também conquistou adeptos entre os povos germânicos e até entre os eslavos católicos, na Polônia, onde Andrzej Niemojewski, o dramaturgo Adolf Nowaczynski e o crítico Zygmunt Wasilewski formaram um grupo de "nacionalistas integrais". Através da Bélgica francesa, onde o jornalista Fernand Neuville se tornou propagandista brilhante das idéias de Maurras, e da Bélgica flamenga, cujo movimento nacionalista foi todo maurrassiano, chegou a corrente à Holanda protestante: aderiu o notável poeta Jacques Bloem[170], pós-simbolista de forma clássica. Na Inglaterra, a *via media* da Igreja anglicana oferece possibilidades de aproximar-se do pensamento católico; e Hulme[171] deu esse passo através da filosofia de Bergson, dando a conhecer aos ingleses "the brilliant group of writers connected with L'Action Française". Hulme, que morreu cedo nos campos de batalha de Flandres, é uma figura de precursor e semeador de idéias. As suas poucas poesias, curtas e precisas assim como exigiram as suas convicções classicistas, foram divulgadas por seu amigo Ezra Pound,

---

170 Jacques Bloem, 1887-1966.
Het Verlangen (1921); *Media vita* (1930); *De Nederlaag* (1936).

171 Thomas Ernest Hulme, 1888-1917.
Speculations (1924).
M. Roberts: *T. E. Hulme.* London, 1938.
D. Daiches: "T. E. Hulme and T. S. Eliot". (In: *Poetry and the Modern World.* 2ª. ed. Chicago, 1941.)

iniciando-se o movimento do Imagism, que é por sua vez precursor do modernismo poético na Inglaterra e na América anglo-saxônica. As idéias de Hulme com respeito a humanismo e cristianismo, idéias antipelagianas, exerceram forte influência sobre o americano anglicizado T. S. Eliot; e na própria América aquele classicismo anti-romântico encontrou-se com a atitude parecida do crítico Irving Babbitt, cujo *Rousseau and Romanticism* (1919) foi um manifesto polêmico: manifesto do "New Humanism", classicista e asperamente reacionário.

Em terreno preparado pelo positivismo de Teófilo Braga, em Portugal, as idéias de Maurras encontraram um propagandista em Antônio Sardinha[172], poeta de ficção parnasiana e panfletário dos mais violentos. Fundou o movimento do "integralismo" contra-revolucionário e católico, com fortes inclinações racistas. No Brasil, os movimentos da repercussão do maurrassianismo eram principalmente literários: literato foi Jackson de Figueiredo, influenciado pelo integralismo português, convertido ao catolicismo; o seu sucessor Tristão de Ataíde, partidário da sociologia católica, tornou-se mesmo o maior crítico literário do modernismo brasileiro. Espírito moderno, Ataíde abriu-se, mais tarde, à influência do catolicismo democrático de Maritain, mantendo o seu lugar de guia espiritual de parte considerável da inteligência brasileira.

A feição especial do catolicismo espanhol prevaleceu inicialmente sobre a influência francesa, produzindo até um poeta de considerável originalidade: o vasco Basterra[173], solitário na sua geração, não só pelas convicções políticas e religiosas – era aristocrata e católico – mas também pelo estilo, inteiramente alheio às aspirações de 1898. No fundo, era um parnasiano. Mas o seu credo inspirou-lhe o entusiasmo grandiloqüente pelo qual ultrapassou os limites do neoclassicismo, tornando-se poeta neobarroco; assim construiu a visão grandiosa do mundo latino, da Venezuela

---

172 Antônio Sardinha, 1888-1925.
Chuva da Tarde (1923); *Ao Ritmo da Ampulheta* (1925); *Feira dos Mitos* (1926); *Purgatório das Idéias* (1929).

173 Ramón de Basterra, 1888-1930.
Los labios del monte (1924); *Vírulo*, *Mediodia* (1927).
G. Diaz Plaja: *La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra.* Barcelona, 1941.

até a Romênia – tinha servido como diplomata espanhol nos dois países – com o Vaticano no centro e o Escorial como monumento do imperialismo religioso. Basterra foi um poeta singular, dificilmente acessível, que acabou na loucura. Celebrou-o Eugenio D'Ors[174], o neoclassicista catalão, depois propagandista do Barroco, enfim representante literário oficial da Falange espanhola, cujo doutrinador, Erneste Giménez Cabalero, é um dos fundadores da Acción Española – o nome diz tudo. A revista do mesmo nome foi dirigida por Maeztu[175], antigo revolucionário e propagandista da "Hispanidad" no novo mundo.

A América espanhola não precisava, aliás, da propaganda da "Hispanidad" para conhecer as idéias de Maurras; as relações do continente com a França sempre foram diretas e estavam, por volta de 1900, intensificadas pelo "modernismo" poético. A "filosofia" política na qual se apoiavam muitos ditadores e caudilhos hispano-americanos, foi o positivismo, isto é, a base da teoria de Maurras; e o problema inicial de Maurras, o "avenir de l'intellience", também era problema de importância vital para as elites latino-americanas, mantendo-se precariamente em ambiente hostil, julgando-se Ariel em luta contra o Caliban materialista e democrático.

O positivismo foi na América espanhola de 1900 a ideologia de uma casta dirigente que introduziu economia e técnicas modernas sem ceder nada à democracia. Assim, no México, o positivista Gabino Barreda ofereceu a ideologia a Porfírio Díaz, ditador "científico". Vestígios positivistas ainda se encontram na obra do antidemocrata peruano Francisco García Calderón[176] – mas este, francófilo, panlatinista, bergsoniano, já é discípulo de Rodó[177], o filósofo do "modernismo", defensor do Ariel latino-tropical contra o feio Caliban norte-americano. Rodó é o Barrès da América espanhola; e nos outros barrèsistas americanos opera-se lentamente a transição para o maurrassianismo. As oligarquias indígenas, defendendo-se contra o imperialismo anglo-saxônico e contra a ameaça da revolução social, ser-

---

174 Cf. nota 28.

175 Cf. nota 103.

176 Francisco García Calderón, 1883-1953.
Les démocraties latines de l'Amérique (1912); *La creación de un continente* (1913).

177 Cf. "O simbolismo", nota 141.

vem-se da elite afrancesada. É uma elite em declínio. O estilista dos *Idola Fori*, o colombiano Carlos Arturo Torres[178], julgava-se liberal à maneira inglesa; mas já era bergsoniano, e as suas afirmações contra o espírito de revolução dos políticos profissionais antecipam a doutrina contra-revolucionária. A aliança da reação política com o catolicismo – os contemporâneos de Rodó ainda foram livre-pensadores – já aparece no *scholar* peruano Victor Andrés Belaunde. Está então aberto o campo para a influência da *Action Française* que é, entre 1910 e 1930, o clima intelectual das elites hispano-americanas. Em vez de citar muitos nomes efêmeros basta lembrar o fascismo do poeta argentino Lugones[179] e as atitudes d'annunzianas do poeta peruano Chocano[180]. A influência de D'Annunzio, simbolista da mesma maneira como eram simbolistas os "modernistas" hispano-americanos, homens de grandes gestos poéticos-políticos como Barrés e fascistas mesmo "avant la lettre", é paralela à influência de Barrès; e D'Annunzio é, por sua vez, o Barrès da Itália.

D'Annunzio[181] sempre foi uma natureza "plástica". Fora carducciano como Carducci e, depois, anticarducciano com os decadentistas afrancesados; celebrando com a mesma volúpia *Il Piacere* e *Il trionfo della Morte*. Imitou sempre; às vezes, nem desdenhou as vantagens do plágio. Durante muito tempo exibiu a falsa elegância de um Oscar Wilde italiano. Mas, em determinado momento, mudou de modelo: substituiu Wilde por Barrès. Como o escritor francês, D'Annunzio elegeu-se deputado, sentando-se na Câmara na extrema direita, como nacionalista; não lhe custou nada, porém, tomar outra vez atitudes de socialista. O único conteúdo da sua ideologia política sempre foi o Poder. Daquela época é o seu drama *La Gloria*, antecipação surpreendente de personagens e acontecimentos do fascismo. A doutrina é de Nietzsche, embora de um Nietzsche bastante desfigurado. Nietzsche e Wagner são objeto de discussão, como num romance de Barrès, em *Il Fuoco*, a mais desagradável de todas

178 Carlos Arturo Torres, 1867-1911.
Idola Fori (1910).

179 Cf. "O simbolismo", nota 139.

180 Cf. "Romantismos em oposição", nota 101.

181 Cf. "O simbolismo", nota 76.

as obras d'annunzianas, exploração literária da sua aventura amorosa com Eleonora Duse – mas justamente em *Il Fuoco* encontram-se aquelas descrições maravilhosas da Veneza noturna, as mais belas páginas de prosa que D'Annunzio escreveu. Em face daquelas atitudes é difícil aderir à opinião de Borgese, que não quis negar o verdadeiro "heroísmo" em D'Annunzio; escreveu isso, aliás, em 1909, antes das aventuras militares do poeta, que sobrevoará a capital inimiga Viena e conquistará a cidade de Fiume. Borgese talvez quisesse protestar contra a interpretação de D'Annunzio como mero esteticista insincero. A relativa sinceridade do poeta é dos nervos, ou antes de todos os sentidos –

> "Molto al mio cuore son care
> le cose che odo, que veggo...";

foram sinceras as expressões da volúpia embriagada e das angústias pânicas do exausto; e, encontrando as mesmas paixões e angústias na alma popular da sua terra, D'Annunzio tornou-se capaz de escrever *La Figlia di Jorio*, o impressionante drama poético das superstições nos Abruzos. O subtítulo reza: "Tragedia pastorale"; mas nada, nessa obra, lembra os artifícios da "favola pastorale"; e há nela, realmente, algo do espírito da tragédia grega. Então, D'Annunzio conseguiu cristalizar o espírito da paisagem italiana –

> "Settembre, andiamo. È tempo di migrare.
> Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori
> lascian gli stazzi e vanno verso il mare..." –;

e revivificar o espírito das velhas cidades italianas, como nestes versos sobre o Campo Santo de Pisa:

> "Ma il tuo segreto è forse tra i due neri
> cipressi nati dal seno
> della morte..."

Há muitos versos e poemas assim, que o próprio Croce, tão hostil ao "diletante de sensações", admira nos quatro livros das *Laudi*, uma das grandes obras da poesia do século XX; prova do fato de que alguém pode ser homem corrupto e, ao mesmo tempo, poeta autêntico. "Corruptio optimi

pesima." O último dos quatro livros já está invadido pelo histerismo pseudo-heróico.

Entre os inúmeros poetas e poetastros d'annunzianos daquela época destaca-se o talento verbal de Govoni[182], que, depois de começos esteticistas e decadentistas à maneira *crepuscolari*, encontrou o caminho para uma poesia luminosa, mediterrânea, d'annunziana sem poses falsas. Os seus melhores poemas são os de tristeza "crepuscolare", dedicados à pobre vida provinciana; os mais significativos, porém, seriam os que empregam a nova arte de expressão para cantar a cidade moderna. Govoni encaminhara-se para o futurismo. Essa transição do d'annunzianismo ao futurismo – tantos outros poetas italianos da época a realizaram – é significativa: a literatura italiana, já possuindo um Barrès, procurava o seu Maurras.

Por uma ironia da história, esse caminho foi aberto pelo filósofo Benedetto Croce[183], que fora um dos maiores adversários do Barrès italiano e seria, depois, o maior adversário dos muito pequenos Maurras italianos. Croce é, antes de tudo, um grande liberal. Começou combatendo duramente o marxismo, e terminou combatendo duramente o fascismo: é no terreno das atividades intelectuais o maior adversário dos antiliberalismos. Croce era espírito enciclopédico: filósofo e historiador, crítico literário e homem de ação, e o maior conhecedor do passado e de todas as pedras da sua cidade de Nápoles. Antes de tudo, era espírito crítico. Não é acaso

---

182 Corrado Govoni, 1884-1965.
Armonie in grigio et in silenzio (1903); *Poesie eletriche* (1911); *Rarefazioni* (1915); *L'inaugurazione della primavera* (1915); *Il quaderno dei sogni e delle stelle* (1924).
L. Fiumi: *Govoni.* Ferrara, 1918.

183 Benedetto Croce, 1866-1952.
Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale (1902); *La filosofia di Giambattista Vico* (1911); *La Letteratura della Nouva Italia* (1914/1915); *Teoria e storia della storiografia* (1917); *Goethe* (1919); *La poesia di Dante* (1921); *Poesia e non poesia* (1923); *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928), etc., etc.; – *La Critica* (desde 1903).
F. Flora: *Croce.* Milano, 1927.
G. Castellano: *Benedetto Croce.* 2ª. ed. Bari, 1936.
A. Gramsci: *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce.* Roma, 1948.
E. Garín: *Cronache di filosofia italiana, 1940-1945.* Bari, 1955.

que se chamava *Critica* a revista que fundou em 1903, e através da qual exerceu influência incomensurável na Itália. Não há outro exemplo assim, de um único homem remodelar tão completamente a vida espiritual de uma nação inteira; chegou-se a falar em "ditadura do idealismo crociano". De influência imediata foi, sobretudo, a crítica literária de Croce, revisão implacável de todos os valores do passado e contemporâneos. Revelou asperamente as fraquezas de Fogazzaro, Pascoli, D'Annunzio. Foi, muitas vezes, injusto. Sobretudo nos últimos anos de sua longa vida demonstrou incompreensão total de toda a poesia moderna, a partir de Baudelaire. Seu ideal era clássico, goethiano; admirava a poesia viril de Carducci. Submeteu todas as obras, inclusive a *Divina Commedia*, e os *Canti*, de Leopardi, a um processo de rigorosa separação dos elementos poéticos e não poéticos; a sua dialética hegeliana nem admitiu outro processo crítico. Redescobriu o grande e então meio esquecido precursor da crítica hegeliana na Itália, Francesco De Sanctis; e redescobriu, atrás dele, o maior filósofo italiano, Giambattista Vico. A teoria dos *ricorsi* foi então, por volta de 1910, de surpreendente atualidade: idéias semelhantes foram defendidas por George Sorel, que tinha muitos adeptos no sindicalismo italiano. O próprio Croce manteve, durante anos, correspondência intensa com o teórico do sindicalismo que será o precursor do fascismo.

Croce deu, certa vez, uma regra para se compreender o espírito de um sistema filosófico: para tanto, seria preciso verificar contra quem o filósofo se levantou polemicamente. Os objetos da polêmica de Croce foram o positivismo científico e o liberalismo de feição jurídico-abstrata. Essa polêmica de Croce purificou a vida intelectual italiana, afugentando muitos fantasmas. Mas, também, chamou e criou novos. A doutrina crociana da "arte como expressão" contribuiu para criar um "expressionismo" desenfreado e freneticamente subjetivista, precursor imediato do futurismo; o historicismo de Croce, desvalorizando as abstrações do liberalismo, contribuiu para preparar os caminhos da violência fascista. Mas o filósofo passou, depois, durante a vida inteira, combatendo seus falsos discípulos e opondo-se com a maior coragem cívica ao fascismo.

As gerações novas, de 1905 e 1910, receberam com entusiasmo os ensinamentos de Croce, que foi durante alguns anos o papa filosófico e literário da Itália. Mas não suportavam as limitações que o mestre – mui-

to velho em comparação com eles – lhes pretendeu impor. Sobretudo o conservantismo de Croce em matéria de poesia lhes era insuportável: ao culto de Carducci opuseram o entusiasmo pela poesia modernista francesa que o mestre detestava. Insatisfeitos com o hegelianismo de Croce, descobriram Bergson, o pragmatismo, o modernismo católico – enfim toda a civilização européia moderna da qual os italianos de então sabiam pouco. Acabou, enfim, a época algo provinciana do Risorgimento, comparável à época da Restauração espanhola; e a revista *Voce*, em Florença, iniciou um movimento de renovação e europeização que já foi muito bem comparado à obra da geração de 1898, na Espanha[184]. *La Voce* foi fundada em 1908 por um grupo de intelectuais, na maior parte discípulos de Croce, que no início apoiou a revista: lá estavam reunidos os críticos Prezzolini, Papini e Borgese, os poetas Soffici e Palazzeschi, o historiador Gaetano Salvemini. A alma da revista, durante os sete anos mais importantes da sua existência, de 1908 a 1915, foi Prezzolini[185], grande animador e europeizador, apesar de convicções cada vez mais nacionalistas que levaram, enfim, ao fascismo. Os poetas, Soffici, Palazzeschi, já representaram a corrente do modernismo francês. Espírito eminentemente destrutivo era o polemista Papini[186]: chamava sua própria alma "sitibonda come un deserto"; e assim percorreu, ainda mais furibundo do que "sitibondo", todas as filosofias – em *Un uomo finito* descreveu esse caminho que o levou até à bancarrota espiritual – chegando ao antiintelectualismo mais violento. Tornou-se propagandista do imperialismo italiano do "nuovo nazionalismo", muito

---

184 F. Flora: *Dal Romanticismo al Futurismo.* 2ª. ed. Milano, 1925.
A. Viviani: *Giubbe rosse.* Firenze, 1933.

185 Giuseppe Prezzolini, 1882-1982.
La cultura italiana (com Giovanni Papini; 1905); *La teoria sindicalista* (1909); *Vecchio e nuovo nazionalismo* (com G. Papini; 1915); *Benito Mussolini* (1925); *La vita di Niccolò Machiavelli, fiorentino* (1927); etc.
W. Binni: *Giuseppe Prezzolini.* Genova, 1938.

186 Giovanni Papini, 1881-1956.
Il crepuscolo dei filosofi (1906); *Un uomo finito* (1912); *Stroncature* (1916); *L'esperienza futurista* (1919); *La storia di Cristo* (1920); etc.
N. Moscardelli: *Giovanni Papini.* Roma, 1923.
E. Palmicri: *Giovanni Papini.* Firenze, 1923.

diferente do nacionalismo liberal e democrático do Risorgimento. Enfim, escapando à falência total, converteu-se ao catolicismo. A *Storia di Cristo* foi um sucesso internacional, do qual, diziam, o próprio Papini zombava na intimidade. "Se non è vero, è ben trovato." Esse vanguardista incurável foi sempre um grande mistificador; até seu catolicismo, de cuja sinceridade não se quer duvidar, serviu-lhe principalmente de instrumento de agressão. Esse florentino, escrevendo com rara perfeição a língua pura e deliciosa da sua cidade civilizadíssima, ficou sempre "sitibondo" como o habitante de um deserto africano.

A grande descoberta da *Voce* foi um escritor desconhecido ou ignorado, Alfredo Oriani[187], que veio do século XIX, mas que a época do liberalismo não quisera admitir na literatura. Era um provinciano, sofrendo de complexo de inferioridade e graves ressentimentos, esgotando a sua imaginação em romances mal escritos, meio pornografia vulgar, meio análise psicológica penetrante. Encontrou os conflitos e ressentimentos da sua própria alma na alma da Itália, grande potência sem poder real, pobre, derrotada nos campos de batalha da Etiópia. Concebeu, conforme vagos conhecimentos da filosofia de Hegel, o imperialismo mediterrâneo como "missão histórica" da Itália moderna; e, para sufocar os socialistas e liberais que se oporiam a essa megalomania dispendiosa, inventou o conceito da "rivolta ideale", para fundar um Estado totalitário; chegou a predizer até os pormenores do fascismo, que venerava, depois, em Oriani o seu profeta. O sucesso póstumo de Oriani é sintoma de uma mudança na estrutura social da Itália: a burguesia liberal, velho estilo, é substituída pela nova burguesia industrial e imperialista. Mas o nacionalista Maurras nunca foi imperialista. Não existe um Maurras italiano. Do Barrés italiano, D'Annunzio, chegou-se, imediatamente, ao imperialismo de feição técnica, cuja expressão literária será o futurismo.

---

187 Alfredo Oriani, 1852-1909.
No (1881); *Fino a Dogali* (1889); *La lotta politica in Italia* (1892); *Gelosia* (1894); *Vortice* (1899); *Olocausto* (1902); *La Rivolta ideale* (1908); etc.
V. Piccoli: *Oriani.* Roma, 1929.
F. Cardelli: *Oriani, la vita e le opere.* Bologna, 1939.

No princípio do século XX, uma vasta literatura de divulgação de conhecimentos técnicos é acompanhada por outra literatura de glorificação da técnica, prevendo progressos enormes e invenções transcendentais. O modelo dessa literatura encontrou-se nos "romances de antecipação", do francês Jules Verne[188], literatura infantil, ingênua e simplista, logo superada pelos progressos alcançados na realidade. Da combinação, inventada por Verne, entre romance técnico e romance de aventuras, surgiu, por um lado, o romance policial, modernização do "romance gótico", e, por outro lado, o romance das utopias técnicas. Os contos policiais de Doyle[189] são mais do que adaptações engenhosas da "tale of terror" ao ambiente técnico-científico da cidade moderna. São narrados com o melhor humor inglês e eternizam um ambiente: a Londres elegante dos tempos de Oscar Wilde, teatro de crimes trágicos ou tragicômicos. Além de criar um estilo para os repórteres, Doyle criou um personagem de imortalidade tão segura como Don Juan ou Don Quixote. Esse Sherlock Holmes desempenha um papel de significação social, ajudando de maneira tão deliciosa a polícia incompetente no esclarecimento de crimes misteriosos. Naqueles anos, os atentados dos anarquistas assustaram a sociedade, revelando a incapacidade das autoridades de protegê-la contra a revolução latente. Sherlock Holmes, porém, sem preconceitos de ordem burocrática, emprega os requintes da técnica científica para descobrir os criminosos. A sociedade está a salvo. Deste modo, Doyle fez o contrário do que fez, ao mesmo tempo, Wells[190],

---

188 Jules Verne, 1828-1905.
Cinq semaines en ballon (1863); *Voyage au centre de la Terre* (1864); *De la Terre à la Lune* (1865); *Vingt mille lieues sous les mers* (1869); *Le tour du monde en quatre-vingt jours* (1872); etc.
M. Allote de la Fuye: *Jules Verne, sa vie et son oeuvre.* 2ª. ed. Paris, 1953.

189 Arthur Conan Doyle, 1859-1930.
Adventures of Sherlock Holmes (1891); *Memoirs of Sherlock Holmes* (1893); *The Hound of The Baskervilles* (1902); etc.
M. Campbell: *Sherlock Holmes and Dr. Watson.* London, 1935.

190 Herbert George Wells, 1866-1946.
The Time Machine (1895); *The Invisible Man* (1897); *The War of the Worlds* (1898); *Love and Mr. Lewisham* (1900); *The First Man in The Moon* (1901); *Kipps* (1905); *In the Days of the Comet* (1906); *Tono-Bungay* (1909); *The New Machiavelli* (1911);

que empregou as "maravilhas da técnica" para ameaçar a ordem social estabelecida, prevendo transformações utópicas pela máquina. Mas Wells não é um Verne nem um Doyle, e sim muito mais: um escritor talvez não de primeira ordem, mas importante. *The Times Machine* e *The Invisible Man* foram escritos em competição com Verne e Stevenson; continua como leitura deliciosa, porque Wells é um escritor nato e um grande humorista. Na literatura inglesa não há outro romancista que revele tantas semelhanças com Dickens: *Love and Mr. Lewisham* e *The History of Mr. Polly*, não sendo da ordem das obras de arte transcendentais, são no entanto da melhor qualidade do romance inglês tradicional. Apenas, o criador dessa tradição, Fielding, é um grande aristocrata que zomba do mundo, e Wells um intelectual pequeno-burguês, indignado, revoltado e doutrinado pela Fabian Society, zombando da ordem social estabelecida, contra a qual lançou uma sátira das mais eficientes, *Tono-Bungay*. Assustou essa sociedade, lançando-lhe profecias de invenções técnicas de conseqüências revolucionárias, prevendo catástrofes cósmicas que são imagens de revoluções sociais: o "grand soir" do capitalismo, representado como "grand soir" do sistema solar. E, assim como a segunda metade do século XIX realizou os progressos profetizados por Jules Verne, assim a segunda metade do século XX parecia antecipar as catástrofes profetizadas por Wells. Wells não é um sonhador. Tem as suas convicções políticas cientificamente fundamentais; e, na mais ambiciosa das suas obras, *The World of William Clissold*, empreendeu esboçar um vasto panorama do mundo atual, do ponto de vista de um radical inglês. Desta vez, a sua técnica novelística, ainda muito vitoriana, não chegou a dominar o assunto. Mas é duvidoso se Wells aceitaria elogios de ordem literária. A arte pouco lhe importa. Pretende ser um jornalista eficiente em bases científicas. A eficiência é certa. A ciência de Wells já está, hoje, antiquada. Acha simples demais as coisas e considera teoricamente resolvidos todos os problemas, de modo que "The World of Mr. Wells"

The Wife of Sir Isaac Harman (1914); *Mr. Brittling Sees It Through* (1916); *The World of William Clissold* (1926); *The Autocracy of Mr. Parham* (1930); etc.

G. Connes: *Essai sur la pensée de Wells.* Paris, 1926.

Geoffr. H. Wells: *Herbert George Wells.* London, 1950.

V. Brome: *Herbert George Wells.* London, 1950.

seria uma maravilha e não o é, só porque certos obstáculos teimosos não querem ceder ao bom-senso inglês de Herbert George Wells. A base da sua técnica novelística vitoriana – Wells já tinha trinta e cinco anos de idade quando a rainha morreu – foi uma fé vitoriana no progresso, um otimismo muito à maneira de Dickens, se bem melhor informado. O socialismo de Wells é idealista e revisionista – é da época das reformas sociais do Ministério Asquith, do orçamento "revolucionário" de 1909, de Lloyd George, e da Fabian Society.

Em 1881, fundara Henry Hyndman a "Social Democratic Federation" que, ressuscitando a tradição revolucionária dos Chartists, assustou a sociedade inglesa. William Morris era dos primeiros membros, escrevendo canções ameaçadoras para serem cantadas em manifestações públicas. Mas a Ingaterra não é país de revoluções barulhentas. Um grupo de intelectuais reuniu-se em 1883 para estudar a doutrina socialista; e deram ao clube o nome de "Fabian society", lembrando o romano Fabius, aquele "que sabia esperar". Já em 1885 abandonaram definitivamente a idéia de revolução armada. Elaboraram nova doutrina, apresentando-a ao público num ciclo de conferências, que foram publicadas no volume *Fabian Essays in Socialism*[191]. Os autores eram Bernard Shaw, Sidney Webb, William Clarke, Sydney Olivier, Graham Wallas e Annie Besant. No prefácio da reedição de 1908 dos *Fabian Essays*, o primeiro entre eles, Shaw, resumiu o programa: "Em 1885, a Fabian Society abandonou, acompanhada dos gritos dos revolucionários, a política das barricadas, para transformar uma derrota heróica em êxito prosaico. Determinamos, como fim dos nossos esforços, duas coisas bem definidas: 1) criar um programa parlamentar para um primeiro-ministro que se converteria ao socialismo assim como o primeiro-ministro conservador inglês Peel se convertera ao livre-câmbio; 2) tornar tão possível e cômodo para um inglês decente declarar-se socialista, como é possível e cômodo declarar-se conservador ou liberal." Em meio século de trabalho, a Fabian Society realizou esse programa "decente", quer dizer, revisionista, reformista. O nome de Marx só aparece ocasionalmente

---

191 Fabian: *Essays in Socialism* (1888).
E. Pease: *History of the Fabian Society.* New York, 1925.

nos *Fabian Essays*; o da Internacional, nunca. Fala-se pouco dos sindicatos e muito da municipalização das "public utilities" como medida socialista de primeira importância; e exatamente assim, essa municipalização será elogiada, quarenta anos depois dos *Fabians Essays*, em *The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism*, daquele mesmo Bernard Shaw.

Shaw[192] nasceu no mesmo ano em que nasceu Oscar Wilde; tornou-se socialista, membro da Fabian Society; escreveu para o teatro, adotando a forma dramática de Ibsen. Eis os três fatos essenciais da sua vida literária. Pelo terceiro fato, pertence Shaw ao naturalismo. Pelo primeiro pertence ao movimento de renovação da literatura inglesa vitoriana. Pelo segundo, é o escritor do século XX, do qual é ou foi o dramaturgo mais representado. Da coincidência desses três fatos algo contraditórios decorre a insegurança da opinião pública e crítica sobre Shaw; para alguns, é um *wit*, um egoísta espirituoso que fez do *esprit*, nem sempre muito profundo, sua profissão; para mais outros, é um clássico do teatro moderno; para outros, um jornalista hábil, talvez mistificador. Deste modo, Shaw continua obje-

192 George Bernard Shaw, 1856-1950. (Cf. "A conversão do naturalismo", nota 19.)
Plays Pleasant and Unpleasant (*Widower's Houses; Mrs. Waren's profession; The Philanderer*; *Arms and the Man; Candida; The Man of Destiny; You Never Can Tell;* 1898); *Three Plays for Puritans* (*The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra; Captain Brassbound's Conversion*; 1901); *Man and Superman* (1903); *John Bull's Other Island* (1907); *Major Barbara* (1907); *The Doctor's Dilemma* (1911); *Androcles and the Lion* (1913); *Pygmalion* (1916); *Heartbreak House* (1919); *Back to Methuselah* (1921); *Saint Joan* (1923); *The Apple Cart* (1930); etc. – *The Quintessence of Ibsenism* (1891); *The Perfect Wagnerite* (1898); *The Intelligent Woman Guide to Socialism and Capitalism* (1927).
H. C. Duffin: *The Quintessence of Bernard Shaw.* London, 1920.
E. Shanks: *George Bernard Shaw.* London, 1924.
M. Ellehange: *The Position Bernard Shaw's in European Drama and Philosophy.* Kjoebenhavn, 1931.
H. Pearson: *George Bernard Shaw. A Full Lenght Portrait.* New York, 1943.
E. R. Bentley: *Bernard Shaw.* Norfolk, Conn., 1948.
W. Irvine: *The Universe of George Bernard Shaw.* New York, 1949.
C. E. M. Joad: *Shaw.* London, 1949.
F. Fuller: *George Bernard Shaw. Critic of Western morale.* New York, 1950.
P. Fechter: *George Bernard Shaw. Vom 19. Zum 20. Jahrhundert.* Muenchen, 1953.
St. John Ervine: *Bernard Shaw, his Life, Work and Friends.* London, 1956.

to de discussão. Mas convém assim ao autor que nada deseja senão discutir com o seu público.

Teatro de Ibsen quer dizer teatro burguês, e isso não pode ser a forma adequada para representar o pensamento socialista. Com efeito, Shaw não empregou a forma sem ironizá-la; resultaram comédias de *boulevard* com muito espírito satírico contra a sociedade, justamente como nas comédias de Wilde. Apenas, os personagens de Wilde dialogam sobre amor, heranças e gravatas, e os de Shaw sobre prostituição, expropriação dos capitalistas e economia coletivista. A forma, porém, não deixa de repercutir no conteúdo. As peças de Shaw transformam-se em crônicas dialogadas de um excelente jornalista, e os problemas discutidos parecem perder a seriedade. É assim que julga, em geral, a crítica literária na Inglaterra: Shaw, um jornalista espirituoso, cuja obra teatral ficou sem responsabilidade dramática. De outra maneira julga a crítica teatral inglesa: verifica que Shaw foi um reformador do teatro inglês: antes de Shaw, o teatro inglês só representava farsas ou dramalhões de última categoria; depois de Shaw, o teatro inglês é a tribuna na qual se discutem os problemas mais importantes da nação e da época, e isso porque Shaw sabia combinar o sério espírito dramático de Ibsen com os irresistíveis efeitos cênicos de Wilde. As suas comédias desempenham, em nosso tempo, a função que desempenharam na época as de Molière, dizendo altivamente a verdade ao rei e aos seus aristocratas; dizem a verdade ao capitalista e aos seus lacaios. A comédia de Shaw seria grande teatro porque se baseia como todo grande teatro, num sistema de valores. Em Shaw aparecem esses valores através da caricatura dos não-valores da sociedade burguesa. Eis um dos motivos por que Shaw insiste no desmascaramento do heroísmo: na sociedade burguesa não existe nem pode existir heroísmo. A contrademonstração é o heroísmo autêntico da pessoa que sabe libertar-se das convenções sociais – é o caso da *Saint Joan*.

Qual é, então, o sistema de valores que Shaw defende? Certamente o do socialismo, ao qual ele adaptou a maior criação do teatro burguês, o drama de Ibsen. Shaw teria criado nada menos do que o teatro do futuro, da sociedade sem classes; mas essa permanência, nem ele mesmo a deseja, satisfeito com as repercussões imediatas da propaganda dialogada. Shaw não pretende ser mais do que um grande propagandista; e seria pre-

ciso ser Shakespeare para escrever excelentes peças. E as obras de Shaw nem sempre são bem compreendidas, se o público se diverte em vez de sentir remorsos, a culpa não é do dramaturgo. Ou seria em parte sua? À obra de Shaw falta, como à de Wells, uma dimensão em profundidade. Não toma bastante a sério a vida porque é otimista; e nunca havia um grande teatro otimista. Esse otimismo é inerente ao socialismo reformista de 1900 e de 1910, que acreditava próxima a solução das questões sociais pela municipalização das "public utilities". Nesse pormenor, pequeno e não sem importância, é Shaw, o socialista "decente", um filho da época de antes de 1914. Nota-se que muitas causas que Shaw defendeu – o wagnerismo, o ibsenismo, a emancipação da mulher, o antipuritanismo, o pacifismo, etc. – perderam a atualidade; mas também já perderam a atualidade, sem que esse fato lhes diminuísse o efeito cênico e o valor literário. Foram grandes dramaturgos do seu tempo e, com isso, de todos os tempos. Shaw é homem da sua época; da transição entre o século XIX e o século XX. Esse fato fica evidente na sua técnica dramatúrgica. A dramaturgia de 1880 foi realista ou naturalista; a de 1920 é simbolista à maneira de Srindberg, Tchekhov, O'Neill. Mas a dramaturgia de Shaw já não é realista e ainda não é simbolista, nem é, muito menos, uma posível síntese: Shaw não acreditava ou não faz acreditar na realidade dos seus personagens e enredos, mas sem conferir-lhes irrealidade simbólica. Salva-se a inteligência do dramaturgo. Graças a essa inteligência sobrevivem peças como *Candida*, *Major Barbara*, *The Doctor's Dilemma*, *Saint Joan*; mas, para citar as últimas palavras de Saint Joan: "... até quando?"

O socialismo otimista de Shaw é uma das grandes correntes literárias do século XX antes de 1914. Seu romancista é o dinamarquês Andersen-Nexö[193], que criou a epopéia, ou, para falar no seu estilo, a saga do proletariado ocidental moderno. *Pelle Erobreren* (*Pelle, o Conquistador*)

---

193 Martin Andersen-Nexö, 1869-1954.
Pelle Erobreren (1906/1910); *Ditte Mennskebarn* (1917/1921); *Et lille Krae* (1932); *Under aaben Himmel* (1935); *For lud og koldt Vand* (1937); *Vejs Ende* (1939), etc.
M. Nicolaisen: *Martin Andersen-Nexö.* Kjoebenhavn, 1923.
Sv. Erichsen: *Martin Andersen-Nexö.* Kjoebenhvn, 1938.
W. A. Berendsohn: *Martin Andersen-Nexö.* Stockholm, 1948.

é a história do movimento socialista-sindicalista no princípio do século XX. O herói dessa história, Pelle, é realmente um herói: passa por todos os sofrimentos e humilhações da vida proletária para chegar, através de uma grande greve, à criação da cooperativa que resolverá, no seu setor dos sapateiros, a questão social. Tudo, nesse romance, é comovente e convincente, menos o desfecho otimista em que já não podemos acreditar. O próprio Andersen-Nexö parece ter perdido, depois, sua ingênua fé de 1910; aderiu ao comunismo. Mas à mentalidade otimista deveu o grande sucesso no mundo de antes de 1914. Quem escreveria com a mesma mentalidade e no mesmo estilo alguns anos mais tarde, já não encontraria a mesma ressonância internacional. Daí o sucesso muito limitado do norueguês Uppdal[194]: seu romance cíclico *Dansen gjernom skuggeheimen* (*Dança no Mundo das Sombras*) é a história monumental do movimento socialista na Noruega: epopéia, em dimensões colossais, da vitória e do aburguesamento do proletariado de um país pequeno e próspero. A adoção do *landsmaal*, do dialeto norueguês, pelo escritor, condenou-lhe a obra a uma repercussão apenas regional, em violento desacordo com a megalomania esquizofrênica, na qual o genial e infeliz criador dessa obra soçobrou. Quem guardou o equilíbrio foi o sueco Koch[195], cujo romance *Os Operários* começou uma nova época na literatura do seu país; depois, foi Koch o primeiro que teve a coragem de tocar nas relações entre o proletariado e o mundo do crime.

O otimismo social e técnico-científico é bem sintomático da euforia européia entre 1900 e 1910. Esse credo dominava sobretudo as nações germânicas às quais coubera o papel principal na industrialização do mundo – ingleses, alemães, depois os americanos. No terreno da ficção,

194 Kristofer Uppdal, 1878-1961.
Dansen gjenom skuggeheimen (1911); *Stiegeren* (1919); *Kongen* (1920); *Domkyrhjebbyggaren* (1921); *Skiftet* (1922); *Vandringa* (1923); *Fjellskjeringa* (1924); *Herdsla* (1924).
Kristofer Uppdal. Helsing pa 60-arsdagen. Oslo, 1938.

195 Martin Koch, 1882-1940.
Arbetare (1912); *Guds vackra värld* (1913).
H. Ahlenius: *Arbetaren i svensk diktning.* Stockholm, 1934.
I. Lundström: *Martin Koch.* Stockholm, 1945.

o tema aparece com freqüência na literatura escandinava; científica e economicamente, os escandinavos participaram intensamente da industrialização, sem possibilidades, porém, de participação do poder político internacional – e isso abriu as perspectivas à ficção. À técnica moderna não se erigiu, por enquanto, monumento literário maior do que a trilogia *Malm* (*Minério*) do sueco Didring[196], epopéia da construção da estrada de ferro para explorar as minas de ferro no extremo norte da Suécia. O estilo dessa obra é a exaltação romântica de um asunto estritamente realista – união estilística do naturalismo e do simbolismo; e esse "realismo mágico" – o termo será popular por volta de 1925 – é o estilo criado pelo dinamarquês Johannes Vilhelm Jensen[197]. A sua obra é grande e apresenta os aspectos mais variados. Jensen é natural da Jutlândia, da terra firme da Dinamarca, e aos camponeses robustos da sua terra dedicou os vários volumes dos *Himmerlandshistorier* (*Contos do Himmerland*), talvez os melhores contos rústicos do século. Mas Jensen não é de modo algum um escritor provinciano. Passou grande parte da sua vida em viagens na América e na Ásia, escreveu sobre paisagens e gente da Malásia as *Eksotiske Noveller* (*Novelas Exóticas*) e escreveu – o que já é mais surpreendente – alguns romances policiais de grande estilo sobre a vida norte-ameriana moderna, combinando o sensacionalismo e o interesse sociológico. Jensen foi, "avant la lettre", o primeiro "expressionista": com "realismo mágico" sabe engrandecer até o fantástico os seus assuntos realísticos. O romance histórico *Kongens Fald* (*A*

196 Ernst Didring, 1868-1931.
Malm (1914/1919).

197 Johannes Vilhelm Jensen, 1873-1950.
Danskere (1896); *Himmerlandshistorier I* (1898); *Kongens Fald* (1899/1902); *Himmerlandshistorier II* (1904); *Madame d'Ora* (1904); *Hjulet* (1905); *Den ny Verden* (1907); *Myter og Jagter* (1907); *Eksotiske Noveller* (1907/1909); *Nye Myter* (1908); *Himmerlandshistorier III* (1910); *Nordisk Aand* (1911); *Skibet* (1912); *Introduktion til vor Tidsalder* (1915); *Nornegaest* (1919); *Det tabte Land* (1919); *Cristoffer Columbus* (1921); *Cimbrernes Tog* (1922); *Hamlet* (1924); *Joergine* (1926); *Dyrenes Forvandling* (1927); *Aandens Stadier* (1928); *Kornmarken* (1932); *Gudrun* (1936); etc.
O. Gelsted: *Johannes Vilhelm Jensen.* Kjoebenhavn, 1916. (2ª. ed., 1938.)
H. Frisch: *Johannes Vilhelm Jensen.* Kjoebenhavn, 1925.
L. Nedergaard: *Johannes Vilhelm Jensen.* Kjobenhavn, 1943.

Queda do Rei), sobre o destino trágico do rei Cristiano IV da Dinamarca, já excede o gênero pela força de transformar o personagem histórico em figura mitológica. Jensen até pretende criar mitos. A grande obra da sua vida é *Den lange Rejse* (*A Longa Viagem*), composto dos romances *Det tabte Land* (*A Terra Perdida*), *O Siclo Braeen* (*Montão de Neve*), *Nornegaest* (*O Hóspede das Normas*), *Cimbrernes Tog* (*A Jornada dos Címbrios*), *Skibet* (*O Navio*), *Christoffer Columbus*: história mitologizada da humanidade germânica, desde os dias do homem das cavernas, através das grandes migrações, dos vikings, da Idade Média gótica – até a conquista do Novo Mundo que Jensen também atribui aos nórdicos. Na América moderna reconhece Jensen a realização do sonho gótico de chegar ao céu; o arranha-céu seria o sucessor legítimo da torre das catedrais góticas. A raça que realizou esse milagre, Jensen não a encontra em nenhuma parte tão pura, tão forte como entre os camponeses robustos da Jutlândia. As teorias de Jensen não podem exercer hoje muito fascínio: são fantásticas. Mas se as literaturas escandinavas não tivessem saído, depois de Ibsen e Strindberg, da moda internacional, Jensen ficaria reconhecido como um dos grandes escritores do século XX.

Pálido reflexo da "Renascença gótica" de Jensen foi na Alemanha a "Renascença nórdica", proclamada por um círculo de intelectuais provincianos do norte da Alemanha; Blunck[198] tentou exprimir-lhes o entusiasmo artificial em baladas, romances históricos sobre o esplendor medieval de Hansa, e mais um ciclo de romances pré-históricos; só o nacional-socialismo foi capaz de considerar grande a obra de Blunck. O racismo que deve, aliás, a doutrina a um inglês germanizado, H. S. Chamberlain[199], genro de Wagner e wagneriano fanático, discípulo de Gobineau. A sua obra *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts* (*Os Fundamentos do Século XIX*), escrita com o saber enciclopédico de um diletante, é menos uma filosofia da história do que um enorme panfleto anticlerical e anti-semita, fonte inesgotável de citações para Alfred Rosenberg e semelhantes ideólogos-propagandistas de Hitler.

---

198 Hans Friedrich Blunck, 1888-1961.
Heinz Hoyer (1919); *Berend Fock* (1923); *Selling Rotkinnsohn* (1924), etc.
A. Dreker: *Hans Friedrich Blunck*. Lupzig, 1934.

199 Houston Stewart Chamberlain, 1856-1926.
Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts (1899).

Fica, porém, o fato: a ideologia da Alemanha racista nada tem a ver com Maurras; a Alemanha é quase o único país em que a doutrina da *Action Française* não exerceu influência alguma, menos em certos círculos católicos. Poderia ser citado Herman Hefele[200], antigo modernista, crítico anti-romântico, de vasta cultura e grande poder de evocação, mas sem repercussão alguma. Uma burguesia no velho estilo, que se apoiaria no tradicionalismo pragmatista de Maurras, já não existia na Alemanha, país da industrialização mais rápida. Com a boa raça e a boa técnica, os alemães esperavam conquistar o mundo; lamentaram muitas vezes a falta de um Kipling alemão. Em vez disso, lembraram-se sempre de Langbehn[201], o "Rembrandt-Deutsche", que advertira contra o artificialismo da civilização alemã, na qual o progresso artístico e moral não correspondia aos progressos materiais. A Alemanha industrializada era uma sociedade de capitalistas e operários, mas não uma comunidade nacional. Daí os grandes progressos técnico-econômicos e a falta de uma civilização. Os intelectuais, ligados à burguesia, não quiseram ouvir as propostas dos socialistas para modificar essa situação. Mas seria, talvez, possível remediar de outra maneira, menos revolucionária, a organização infeliz da nação? Naumann[202], ex-pastor protestante, egresso da Igreja oficial porque esta não admitiu as reformas sociais, fundara a "Associação nacional-social", partido cristão da esquerda, para "incorporar o proletariado ao progresso da nação" e criar deste modo uma verdadeira e completa comunidade nacional. Naumann era uma grande figura e – fenômeno raríssimo na Alemanha – um grande orador. Mas os seus esforços só contribuíram, involuntariamente, para fomentar o imperialismo, que foi interpretado como possibilidade de resolver a questão social na Alemanha; só grandes conquistas poderiam melhorar o padrão de vida do operariado alemão. E por uma ironia trágica da história herdaram os nacional-socialistas o nome da Associação nacional-social do

200 Herman Hefele, 1885-1932.
Die Entsagenden (1919); *Das Gesetz der Form* (1919); *Dante* (1921), etc.

201 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 36.

202 Friedrich Naumann, 1860-1919.
Arbeiterkatechismus (1888); *Was heisst christlich-sozial?* (1896); *Demokratie und Kaisertum* (1900); *Mitteleuropa* (1915).
Th. Heuss: *Friedrich Naumann.* Berlin, 1935.

esquerdista sincero Naumann. Só na Alemanha ocidental existia um resto da burguesia do velho estilo, de origem calvinista, e desse grupo saiu o sociólogo Max Weber[203], capaz, talvez por isso, de descobrir o laço histórico entre o capitalismo e o calvinismo. A obra sociológica de Weber nasceu sob a intensa pressão psicológica de uma forte preocupação com os destinos políticos da Alemanha. Estudando o sistema latifundiário na Roma antiga, Weber pensou na resistência dos latifundiários prussianos contra reformas sociais; estudando os profetas do Velho Testamento, que advertiram contra a idolatria dos reis, Weber pensou na Inteligência alemã, sucumbindo ao poder da centralização burocrática; estudando as relações entre economia e religião, chegou Weber a descobrir a raiz da separação entre Sociedade e Comunidade; à Alemanha do Kaiser faltava o *charisma* religioso; em vez de um chefe profético, só tinha um déspota burocrático.

A expressão literária dessas dúvidas todas é muito menos impressionante. O racismo produziu só um Blunck; o primeiro "nacional-socialismo" só deu a oratória de Naumann. Mas pode-se também citar a "literatura imperialista" de Hans Grimm[204], que passara muitos anos na colônia então alemã da África Sul-Ocidental (Namíbia). Em novelas de estilo duro e algo provinciano, lembrando Raabe, descreveu a vida difícil dos colonos alemães nos trópicos, antecipando a doutrina racista e imperialista que o levará a escrever, depois da guerra, o romance *Volk ohne Raum* (*Nação sem Espaço*), obra de propaganda do nacional-socialismo. "Novelas coloniais" como as de Grimm escreveram-se, então, muitas: seduziram mais do que um colegial alemão, naqueles anos antes de 1914, a fugir da escola e do ambiente policiado para procurar aventuras além do mar – um desses fugitivos, Ernst Jünger, será mais tarde o chefe do nacionalis-

---

203 Max Weber, 1864-1920.
Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus (1905); *Aufsaetze zur Religionssoziologie* (1921); *Wirtschaft und Gesellschaft* (1922), etc.
Mar. Weber: *Max Weber, ein Lebensbild.* Tuebingen, 1926.
Chr. Steding: *Politik und Wissenschaft bei Max Weber.* Breslau, 1932.

204 Hans Grimm, 1875-1959.
Suedafrikanische Novellen (1913); *Volk ohne Raum* (1926); *Der Richter in der Karu* (1930).
A. Hofknecht: *Hons Grimm. Weltbild und Lebensgefuehl.* Bochum, 1934.

mo literário. A juventude alemã, antes de 1914, era extremamente inquieta. Pretendeu emancipar-se da tutela dos adultos, fundando a associação "Wandervogel"[205], na qual os estudantes da classe média levaram uma vida livre, de excursões, adorando a natureza primitiva como fizeram os jovens do "Sturm und Drang". O "Wandervogel" foi a escola de formação de muitos futuros nacional-socialistas. Mas nesses círculos agitados também se descobriu o sentido dionisíaco da poesia então quase esquecida de Hölderlin, ao mesmo tempo em que George e os seus discípulos descobriram o verdadeiro clássico Hölderlin. E havia mais outro ponto de contato: o homossexualismo, que desempenhou papel grande e funesto no "Wandervogel", tampouco estava desconhecido no "Círculo" de George.

Em 1905, publicando no volume *Zeitgenössische Dichter* (*Poemas Contemporâneos*), as suas traduções de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e outros simbolistas, Stefan George[206] encerrou a fase propriamente simbolista da sua vida poética. Desapareceram os preciosismos musicais, os parques outonais e visões do Oriente e da Antiguidade; a forma dos poemas tornou-se mais rígida; a missão de cultura estética dos "Blaetter fuer die

---

205 H. Blueher: *Wandervogel. Die Geschichte einer Jugendbewegung.* 6ª. ed. Jena, 1922.

206 Stefan George, 1868-1933. (Cf. "O simbolismo", nota 188).

Hymnen, Pilgerfahrten. Algabal (1890/1892); *Die Buecher der Hirten und Preisgedichte der Sagen und Saenge und der haengenden Gaerten* (1895); *Das Jahr der Seele* (1897); *Der Teppich des Lebens un die Lieder von Traum und Tod* (1900); *Zeitgenössische Dichter* (1905); *Der siebente Ring* (1907); *Der Stern des Bundes* (1914); *Das Neue Reich* (1928).

F. Gundolf: *Stefan George.* 2ª. ed. Berlin, 1921.

H. Drahn: *Das Werk Stefan George's.* Leipzig, 1925.

W. Koch: *Stefan George. Weltbild. Naturbild. Menschenbild.* Halle, 1933.

E. Morwitz: *Die Dichtung Stefan George's.* Berlin, 1934.

K. Muth: "Stefan George und seine Apotheose durch den Kreis". (In: *Dichtung und Magie.* Muenchen, 1936.)

E. Salin: *Um Stefan George.* Godesberg, 1948.

E. Jaime: *Stefan George und die Weltliteratur.* Ulm, 1949.

D. Jost: *Stefan George und seine Elite. Eine Studie zur Geschichte der Eliten.* Zuerich, 1949.

E. K. Bennett: *Stefan George.* New Haven, 1954.

G. Schneider-Herrmann: *Stefan George in seiner Dichtung.* Zuerich, 1960.

Kunst" recebeu novo conteúdo, mais definido, como se fosse mensagem religiosa. E George alegou, com efeito, ter recebido uma revelação divina. Por volta de 1906 morreu em Munique um adolescente que estava em relações com George. O poeta, glorificando-o nos poemas dedicados a "Maximin", conseguiu estabelecer uma espécie de culto ao defunto que teria sido a encarnação da Beleza –

"... der Leib vergottet und der Gott verleibt."

"Incarnação do deus", "divinização do corpo" – as expressões já são de um culto, de um rito. E não se trata de menos. O grupo de George fora, até então, um círculo de estetas, admirando o grande poeta e todos os grandes poetas capazes de conferir um novo sentido estético à civilização. Agora, tudo mudou: o grupo transformou-se em "Kreis", "Círculo" com maiúscula, espécie de ordem religiosa; os poetas e literatos "georgianos" agora são diáconos e acólitos, venerando a George como fundador de uma nova religião; os grandes poetas, os magos da palavra, já não constituem senão um caso especial dos grandes homens, dos heróis, aos quais se dedica um culto mais do que carlyliano. Porque são só essas grandes figuras cuja existência dá sentido à História. O gênero humano só existe em função da existência de um Platão, Dante, Goethe e poucos outros, aos quais acrescentam o nome de Nietzsche, objeto de culto especial por ele descoberto o novo "hero-worship" e por ter redescoberto a divindade do corpo humano, esquecida desde os tempos dos gregos. Os "Blaetter fuer die Kunst" tiveram uma missão estética: despertar o sentido da verdadeira beleza. Agora, a beleza tornou-se carne, "ficando entre nós outros", e a nova tarefa do "Kreis" é mais ampla, é religiosa e política. O corpo morto da civilização atual será ressuscitado pela palavra mágica do mestre, e então o "Kreis" terá sido o núcleo de um novo "Reich", Império da Beleza grega sobre o fundamento da raça germânica. Nunca antes o conceito da "mensagem poética" foi extremamente levado a sério.

As modificações da poesia de George depois da "revelação de Maximin" explicam-se pela modificação do ideal artístico: centro da estética de George fora até então o conceito da música como representação da harmonia das esferas; agora é o conceito da estátua como representação do herói divinizado. A nova poesia de George é classicista, e isso determina-lhe

a posição dentro da literatura européia moderna: é a poesia mais clássica que se escreveu na Europa do século XX, com todas as qualidades e defeitos que essa definição inclui. É poesia de precisão absoluta, mas fria, nada goethiana, com forte tendência para tornar-se didática e epigramática. No volume *Der siebente Ring* (*O Sétimo Anel*), versos como – "Des sehers wort ist wenigen gemeinsam...", "Wer je die flamme umschritt...", "Wer schauen durfte bis hinab zum grund...", "Gottes pfad ist uns geweitet..." – são das criações mais perfeitas da poesia moderna, excluindo pela concisão as possibilidades de tradução; mas nem sempre são modelados conforme o espírito da língua alemã; são antes artifícios sutis e requintados, incapazes de exercer o poder mágico que a crítica oficial do "Kreis" lhes atribui. Faltalhes a magia musical de toda grande poesia; aspiram antes à força mágica de fórmulas oculistas. Cada verso lembra o caráter artificial daquela ordem pseudo-religiosa. George não é nada místico; do seu modelo Hölderlin distingue-o o olhar firme, sem sonho, sobre as realidades desta vida. No volume *Der Stern des Bundes* (*A Estrela da Companhia*), publicado em 1914, pouco antes da guerra, existem várias alusões a questões sociais e políticas, quase sempre pessimistas: a grande arte de George, grande e esotérica, é extramundana; não cabe na realidade. Daí as visões apocalípticas, das quais várias se verificaram imediatamente. Depois, no volume *Das Neue Reich* (*O Novo Império*), George evocou os horrores da guerra, as humilhações da derrota, os "tesouros secretos" da "Alemanha secreta", consolando os vencidos e profetizando-lhes a ressurreição nacional; profetizou o advento do "homem que quebrará as cadeias, restabelecerá a Ordem, castigará os desertores... renovando a disciplina, colocando o símbolo verdadeiro na bandeira da nação...", do "Novo Império": É uma profecia surpreendente, até literal, do nacional-socialismo. Mas, quando este chegou, George negou-lhe obediência, retirando-se para a Suíça e morrendo em solidão altiva. A "política" de George era a de um esteticista, quer dizer, fatalmente reacionária. Mas o seu sectarismo esotérico não tinha nada que ver com a demagogia vulgar que lhe roubou citações e símbolos para impressionar os intelectuais. E entre aqueles versos proféticos havia um que se recitava, depois de 1933, só em voz baixa; a profecia do fim da aventura pseudo-heróica, quando "não convirá jubilar, porque não haverá triunfo: apenas muitas derrotas sem dignidade":

> "Zu jubeln ziemt nicht. Kein triumph wird sein.
> Nur viele untergaenge ohne wuerde."

Também foi um verso profético.

O "Kreis", de George, desempenhava, entre 1900 e 1930, papel importantíssimo na história intelectual da Alemanha[207]. Foi preciso transformar em realidade a magia poética; e assim o "simbolismo mágico" tornou-se influência social. Os discípulos conquistaram sistematicamente os lugares principais nas revistas literárias e em muitas casas editoras; depois de 1918, conquistaram, agindo como uma maçonaria, as cátedras de história literária nas Universidades alemãs. Exerceram influência imensa no sentido de elevar o nível da expressão verbal e da crítica, tornando-se mais digna a vida literária. Depois, foram acusados de terem preparado, espiritualmente, o terreno para o nacional-socialismo, sobretudo entre os estudantes. A acusação não é de todo infundada; mas é preciso distinguir. O círculo dos "Blaetter fuer die Kunst", até 1899, nada tem a ver com a questão: os simbolistas vienenses Hoffmannsthal e Andrian separaram-se logo de George; os outros eram poetas de segunda e terceira categoria, sem repercussão; o melhor entre eles, Karl Wolfskehl, era judeu; e o filósofo do grupo, Ludwig Klages, anticristão violento, psicólogo nietzschiano e místico "órfico", foi solenemente excluído do "Círculo" por não querer participar do "culto divino" de Maximin. A verdadeira história do "Kreis" começa em 1906. A figura principal ao lado de George era Friedrich Gundolf[208], intérprete profundo de Shakespeare, Goethe e Hölderlin, interpretados como "figuras" permanentes, "heróis" no sentido de George. Mas Gundolf era judeu, assim como vários outros membros do "Kreis" e justamente os eruditos mais sólidos entre eles: o historiador Friedrich Kantorowicz e Berthold Vallentin, o biógrafo de Winckelmann. Os nacional-socialistas entre os "georgianos" não eram, na maior parte, mem-

---

207 F. Wolters: *Stefan George und die Blaetter fuer die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890.* Berlin, 1930.
O. Benda: *Die Bildung des Dritten Reiches.* Wien, 1933.

208 Friedrich Gundolf, 1880-1931.
Shakespeare und der deutsche Geist (1911); *Hölderlins Archipelagus* (1911); *Goethe* (1916); *Stefan George* (1920); *Heinrich von Kleist* (1922); *Caesar. Geschichte seines Ruhmes* (1924); etc.

bros do "Kreis", mas apenas simpatizantes, adeptos de fora. É preciso excetuar Bertram[209], autor de uma importante biografia de Nietzsche, autor de poesias agressivamente nacionalistas em versos de perfeita forma hölderliniana. Mas Bertram não foi coroado "Poet Laureate" do nacional-socialismo, que preferiu rimadores vulgares de eficiência propagandística. Em geral, pode-se afirmar que com a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, o papel do "Kreis" acabou. A maior parte dos "georgianos" preferiu emigrar; os últimos membros do "Kreis", envolvidos na conspiração anti-hitlerista de 20 de julho de 1944, morreram fuzilados ou enforcados.

A divulgação relativamente limitada da língua alemã e as dificuldades da tradução reduziram a repercussão internacional de George a contatos pessoais; e estes não sobreviveram aos conflitos inevitáveis com o mestre intolerante. Ficou fiel só o polonês Waclaw Rolicz-Lieder, que escreveu em língua alemã, mas não sem influenciar os simbolistas poloneses, dos quais sobretudo Staff é algo "georgiano". O amigo mais importante de George no estrangeiro, o holandês Albert Verwey[210], rompeu as relações quando George começou a exigir disciplina. Tampouco se manteve o entendimento com o sueco Ekelund[211], poeta classicista que preferiu ao esteticismo de George o de Keats. Sem relações pessoais seguiu o exemplo do "Kreis" o poeta grego Sikelianos[212], cujo classicismo dionísico de filho de uma das ilhas do mar jônico não tem nada de artificial. Enfim, o esloveno Župančič[213]

---

209 Ernst Bertram, 1887-1957.
Gedichte (1913); *Nietzsche* (1919); *Der Rhein* (1922); *Nornenbuch* (1925).

210 Cf. "O simbolismo", nota 164.

211 Vilhelm Ekelund, 1880-1949.
Elegier (1903); *Dithyramber ï aftonglans* (1906).
S. Ahlstroem: *Vilhelm Ekelund.* Stockholm, 1940.

212 Angelos Sikelianos, 1884-1951.
O Visionário (1901); *Prólogo à Vida* (1915); *Mãe de Deus* (1917); *Consagração* (1922).
R. Levesque: *Sikelianos.* Atenas, 1946.

213 Oton Župančič, 1878-1949.
Planície (1904); *Monólogos* (1908); *Vésperas de São Vito* (1920).
A. Cronia: *Oton Župančič*. Roma, 1928.
J. Vidmar: *Oton Župančič*. Ljubljana, 1935.

conseguiu realizar o ideal "georgiano" de uma poesia nacional, com o poeta no papel de líder espiritual da nação; mas, nesse caso, poeta e poesia serviam aos ideais democráticos. Influenciado por George também foi Balmont, o iniciador do simbolismo russo; e através de Balmont[214] chegaram influências de George até Biely[215], um dos poetas russos mais originais. As influências diretas de George sobre Biely podem ter sido insignificantes; as coincidências seriam tanto mais importantes para compreender a significação do "simbolismo mágico". Biely principiou com os quatro volumes de *Sinfonias*, poesia em prosa – o título lembra a Valle-Inclán, e como este será Biely um místico herético, embora sem o cinismo boêmio do poeta espanhol. A forma é, antes, a do George do tempo do preciosismo, e, assim como George, Biely também tende a libertar-se dessa herança francesa do simbolismo, aspirando a um classicismo quase grego; e enfim encontrar-se-á com Viatcheslav Ivanov, cuja poesia classicista e erudita é o que a literatura russa possui de mais "georgiano". Mas Biely foi só poeta experimental. A sua poesia é preparação e prelúdio da sua prosa. Na poesia fez a tentativa esquisita de traduzir a filosofia mística do seu primeiro mestre Soloviev em expressões de propósito coloquiais, como se fosse poeta naturalista. Logo, porém, descobriu um meio de realizar melhor em prosa a combinação do simbolismo com o naturalismo. Na ocasião do centenário de Gogol, em 1909, o poeta simbolista Briussov chama a atenção para o elemento fantástico em Gogol, que a tradição crítica sempre considerara como

214 Cf. "O simbolismo", nota 59.

215 Andrei Biely (pseudônimo de Boris Nikolaievitch Bugaiev), 1880-1934.
Sinfonia (1902); *Ouro no Azul* (1904); *Sinfonia nórdica* (1904); *A Volta* (1904); *Cinza* (1908); *Urna* (1909); *Pomba de prata* (1910); *Peterburg* (1916); *Kotik Letaiev* (1922); *Recordações sobre A. A. Blok* (1923); *Moscou* (1926).
R. V. Ivanov-Razumnik: "Andrei Biely". (In: *A literatura russa no século XX.* Edit. por S. A. Vengerov. Vol. *III*. Moscou, 1916.)
V. Chklovski: *Teoria da Prosa.* Moscou, 1925.
O. A. Maslenikov: *The Frenzied Poets. Andrei Biely and the Russian Symbolists.* New York, 1952.
K. Motchulski: *Andrei Biely.* Paris, 1955.
A. Honig: *Andrei Biely's Romance.* Muenchen, 1965.

realista. Então, Biely descobriu as qualidades musicais e poéticas do estilo de Gogol; e no mesmo estilo escreveu o romance *A Pomba de Prata*, história de um intelectual moderno que se entrega às orgias místicas e sexuais de uma seita de camponeses russos. Foi como o símbolo das conseqüências do decadentismo. Biely voltou-se para a realidade social: no romance *Petersburgo* descreveu os dias de terrorismo da revolução de 1905. Mas já não era bem capaz de distinguir entre realidade e alucinação. A sua Petersburgo, como a de Gogol, é a "cidade artificial, construída por Pedro, o Grande, nos pântanos", e quiçá não foi realmente construída e tudo seria só uma visão dos intelectuais "petrinos" – e com efeito a Petersburgo de Biely, com os seus palácios e igrejas, casas e ruas, grão-duques, revolucionários, cúpulas bizantinas e bombas de dinamite só é uma alucinação do herói, incapaz de realizar o ato revolucionário que o poria em comunicação com a realidade. Biely aplicou o mesmo processo novelístico à sua autobiografia romanceada *Kotik Letaiev*, cujas recordações de infância lembram visões proustianas. Biely tinha perdido o contato com a realidade dos outros. Recuperou-se ou, antes, pretendeu recuperar-se, submetendo-se a um dogma. Mas não podia ser o dogma da Igreja, nem sequer na interpretação mística de Soloviev. Devia ser uma nova religião, e Biely encontrou-a na Suíça, em Dornach, no santuário do teósofo Rudolf Steiner, cuja Ordem pseudo-religiosa é um *pendant* ocultista do "Kreis" de George.

A procura de uma nova religião, em George e Biely, é tanto mais estranha que os dois poetas se orgulhavam de descender de grandes tradições religiosas: George, da tradição católica da Alemanha ocidental; Biely, da tradição bizantina da Igreja russa. Duas tradições de fé sacramental, do "opus operatum". O que afastou esses dois poetas – e não só esses – da tradição ortodoxa, é a ligação, na Igreja, da fé sacramental a um dogma em que já não eram capazes de acreditar. Pretendiam usar, na poesia e na vida, a força transformadora do sacramento sem se submeter ao dogma – mas isso se chama magia. Evidentemente, não é magia no sentido primitivo da palavra, embora Biely e Yeats tivessem realmente aderido ao ocultismo. É uma magia moderna, com base filosófica, que pode ser definida como combinação de teoria platônica e atitude pragmatista. O primeiro decênio do século XX viu mesmo um eminente filósofo platônico-pragmatista,

Santayana[216]: platônico pelo esteticismo e pragmatista na ética. Santayana escreveu belos sonetos parnasianos. Mas é poeta sobretudo em sua prosa, às vezes romanticamente evocativa, outras vezes epigramaticamente espirituosa. É um esteta. Sua filosofia pode ser um cepticismo antimetafísico; mas esse descrente não deixa de sentir saudades do "belo" catolicismo dos seus antepassados espanhóis. Seus alunos na Universidade de Harvard costumavam dizer que "Santayana não acredita em Deus, mas acredita que Nossa Senhora é a mãe Dele".

O crítico americano Van Meter Ames, estudando o "aesthetic way of life" de Santayana, comparou-o, com muita felicidade, ao esteticismo de Proust. A aproximação tem o valor de uma indicação histórica. Ainda não está esquecida a discussão entre os críticos ocidentais e, por outro lado, os escritores soviéticos, que pretenderam ter encontrado sentido politicamente reacionário na obra de Proust[217]. Essa discussão confirma que Proust, homem do mundo de antes de 1914, pertence ao ambiente literário do "simbolismo mágico", cujos representantes – Rilke e Yeats, Valéry e D'Annunzio, George e Blok – foram quase todos denunciados como reacionários, ou, então, defendidos contra essa acusação[218]. Hoje, essa discussão já perdeu muito em atualidade. Valéry foi niilista, mas não reacionário. O caso político de D'Annunzio foi reconhecido como incidente de significação efêmera. George foi justificado pelo destino posterior do seu "Círculo". Fica o caso de Yeats: sua obra é a mais rica da época pós-simbolista; e Yeats foi, realmente, na fase poeticamente mais significativa da sua vida, político reacionário, chegando a simpatizar com o fascismo.

---

216 George Santayana, 1863-1952.
The Sense of Beauty (1896); *The Life of Reason* (1905/1906); *Three Philosophical Poets* (1910); *Scepticism and Animal Faith* (1923); *The Last Puritan* (1936).
V. M. Ames: *Proust and Santayana. The Aesthetic Way of Life.* Chicago, 1937.
G. W. Howgate: *George Santayana.* London, 1938.
W. E. Armett: *Santayana and the Sense of Beauty.* Indianapolis, 1956.

217 Cf. nota 229.

218 M. Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme.* 2ª, ed. Paris, 1940.
E. Wilson: *Axel's Castle.* 2ª ed. New York, 1943.
C. M. Bowra: *The Heritage of Symbolism.* London, 1943.

Yeats[219], tendo passado pelas influências do folclore irlandês, da teosofia de Swedenborg, das elegâncias da Londres decadente de 1890, da poesia de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Maeterlinck, já não era por volta de 1900 o simbolista da sua mocidade – era o mais rico, o mais completo dos poetas modernos de língua inglesa. Mas, mesmo então, ninguém podia adivinhar as evoluções posteriores do *Man Who Dreamed of Faeryland*: de todos os poetas ingleses de todos os tempos, nenhum possuía tanto poder

---

219 William Butler Yeats, 1865-1939. (Cf. "O simbolismo", nota 97.)
Poesia: *The Wanderings of Oisin* (1893); *The Rose* (1893); *Poems* (1895); *The Wind Among the Reeds* (1899); *In the Seven Woods* (1903); *Poems* (1906); *The Green Helmet and Other Poems* (1910); *Poems Written in Discouragement* (1913); *Responsibilities* (1914); *Eastern* (1916); *The wild Swans at Coole* (1917); *Michael Robartes and the Dancer* (1920); *Later Poems* (1922); *The Cat and the Moon* (1924); *The lake Isle of Innisfree* (1924); *October Blast* (1927); *The Tower* (1928); *The Winding Stair* (1929); *Words for Music Perhaps* (1932); *The Winding Stair and Last Poems* (1939).
Teatro: *The Countess Cathleen* (1892); *The land of Heart's Desire* (1894); *Shadowy Water* (1900); *Cathleen ni Hoolinhan* (1902); *The Hour-Glass* (1903); *The King's Threshold* (1904); *Deirdre* (1907); *The Golden Helmet* (1908); *Wheels and Butterflies* (1934).
Prosa: *The Celtic Twilight* (1893); *The Secret Rose* (1897); *Ideas of Good and Evil* (1903); *Poetry and Ireland* (1908); *Per Amica Silentia Lunae* (1918); *A Vision* (1925); etc.
D. Daiches: "W. B. Yeats". (In: *Poetry and the Modern World.* 2ª. ed. Chicago, 1941.)
L. Mac Neice: *The Poetry of William Butler Yeats.* Oxford, 1961.
V. K. Narayana Menon: *The Development of William Butler Yeats.* London, 1942.
E. Wilson: "William Butler Yeats". (In: *Axel's Castle.* 2ª. ed. New York, 1943.)
J. Hone: *The life of William Butler Yeats.* New York, 1943.
R. Ellmann: *Yeats. The Man and the Masks.* New York, 1948.
P. Ure: *Towards a Mythology. Studies in the Poetry of W. B. Yeats.* Liverpool, 1948.
D. A. Stauffer: *The Golden Nightingale. Essays on Some Principles of Poetry in the Lyrics of William Butler Yeats.* London, 1949.
T. R. Henn: *The Lonely Tower. Studies in the Poetry of William Butler Yeats.* London, 1950.
V. Koch: *William Butler Yeats, the Tragic Phase. A Study of the Last Poems.* London, 1951.
M. Rudd: *Divided Image. A Study of William Blake and William Butler Yeats.* London, 1952.
R. Ellmann: *The Identity of Yeats.* London, 1954.
J. M. Hone: *William Butler Yeats.* 2ª. ed. New York, 1962.

de transformar-se permanentemente. A crítica despreza hoje as poesias folcloristas e decadentes, intensamente românticas, de sua primeira fase irlandesa. Mas é preciso admitir que seu decadentismo especificamente irlandês contribuiu para tornar-lhe a poesia pessoal, diferente; um caminho para sair do conformismo da poesia vitoriana. Chamaram a isso "simbolismo"; mas Yeats foi o único que sentiu a contradição insustentável entre uma poesia pessoal, a que todos aspiravam, e uma poesia simbolista – porque não podem ter validade geral símbolos de invenção pessoal e significação apenas particular. Símbolos autênticos só existem em função de crenças gerais, públicas, das quais são expressões permanentes. Por isso, todo católico medieval compreendeu os símbolos de Dante, enquanto os de Mallarmé constituem propriedade particular apenas de um grupo: dos admiradores e estudiosos de sua poesia. Para o próprio Mallarmé, o problema não existia: os seus chamados "símbolos" são alusões associativas de conteúdo emocional; o hermetismo da expressão garante que se trate realmente de poesia pessoal. Yeats, porém, fazendo poesia pessoal, pretendeu ser compreendido. É poeta do século XX e já não do fim do século XIX, em que a poesia era considerada luxo de iniciados. Neste sentido tornou-se Yeats o primeiro poeta "moderno", justamente quando "escapou" para o *twilight* da lenda irlandesa: os símbolos deviam representar um conteúdo "público"; e Yeats, poeta dos círculos decadentistas de Londres e Paris, não conhecia outro conteúdo "público" que não as lendas que ouvira na infância e nas quais o povo irlandês ainda acredita. Essa poesia irlandesa ou pseudo-irlandesa não resistiu à prova da realidade quando Yeats tinha que dramatizá-la para o Abbey Theatre, em Dublin. Saíram peças maeterlinckianas, altamente poéticas, mas sem eficiência teatral. E Yeats sentia bem aquilo que aparece naqueles anos no título de um volume de versos seus: *Responsabilities*. Meteu-se na vida política, defendendo a liberdade de uma Irlanda romântica que só existia nos seus sonhos; foi cruelmente decepcionado pela mesquinhez dos seus patrícios, e começou a escrever poesia realista, satírica, de estilo diferentte, citando nomes de pessoas reais, em vez de fadas e bruxas:

> "... All that delirium of he brave –
> Romantic Ireland's dead and gone,
> It's with O'Leary in the grave."

Era o tempo em que escreveu os versos *To a Friend whose work Has Come to Nothing*, dando ao amigo derrotado o conselho de exultar com a derrota em vez de lamentá-la:

> "Be secret and ewult,
> Because of all things known
> That is most difficult."

É a transição para a "segunda fase" de Yeats, a da poesia ativista. A revolução de Páscoa de 1916, em Dublin, inspirou-lhe uma nova poesia, duplamente realista, satírica e polêmica – suprema tentativa de influenciar o mundo por meio de versos, cume e derrota do "simbolismo mágico"; porque os irlandeses combatentes não compreenderam essa poesia densíssima, e a revolução teria sucumbido com ou sem poesia.

No mesmo ano de 1916, Yeats casou, descobrindo que sua mulher era médium espírita, capaz de comunicar-lhe realidades superiores do que as da Irlanda. Na obra filosófica *A Vision*, Yeats expôs ao mundo surpreendido uma visão mística e fantástica do Cosmos e a História Universal, sistema eclético de mitos e símbolos célticos, indianos, gnósticos, e, quem sabe, outros, religião particular de um homem que quis absolutamente crer em alguma coisa e não foi capaz de crer em nada, senão em poesia. É certo que Yeats não era um místico autêntico. Mas assim como Gautier, era "un homme pour qui le monde visible existe", quer dizer, um parnasiano; assim era Yeats "a man for whom the invisible world exists", quer dizer, um poeta. As poesias espíritas de Yeats são as suas mais realistas – um título como *Presences* está bem justificado. Yeats experimenta e nota visões apocalípticas que excedem em poder e veracidade as profecias políticas de George:

> "Things fall apart; the centre cannot hold"
> Mere anarchy is loosed upon the world,
> The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
> The ceremony of innocence is drowned;
> The best lack all conviction, while the worst
> Are full of passionate intensity.
> Surely some revelation is at hand;

Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming!…"

A revelação que Yeats esperava não veio: mas a visão da anarquia, da maré de sangue, da falta de convicções autênticas e de paixão intensa das piores, essa visão se realizou. O poeta procurou o porto seguro em "Sailing to Byzantium", o país dos "monuments of unageing intellect", de beleza platônica permanente, mas voltou com a resposta surpreendente –

"That is no counry for old men"

Lá não se canta, à vontade,

"...Of what is past, or passing, or to come";

é preciso escolher entre o passado e o futuro, entre o céu bizantino e a terra irlandesa. É o conflito de Donne – modelo de Yeats nos seus últimos anos – entre a cruz e a carne; e Yeats escolheu a terra, tornando-se senador da República de Eire e dedicando-se, assustando amigos e inimigos, a uma poesia personalíssima, de assuntos nunca antes tratados em poesia inglesa:

"...Love has pitched his mansion in
The place of excrement…",

e por isso os pessimistas acham, desde Sófocles e Calderón, que o "maior delito do homem é ter nascido", mas Yeats espera que

"... where the crime's commited
The crimes can be forget."

É a poesia erótica mais original de todos os tempos, a desse velho "poeta político". *The Man Who Dreamed of Faeryland* pretendeu, agora,

"To write for my own race
And for the reality";

a última poesia desse setuagenário assombroso compreende o Cosmos inteiro. Embaixo, gritam as vozes da Terra –

"I am of Ireland,
And the Holy Land of Ireland,
And times runs on, cried she.
Come out of charity
And dance with me in Ireland";

e em cima, *When You Are Old and Grey and Full of Sleep*, o poeta

"… hid his face amid a crowd of stars."

A poesia de Yeats coloca a crítica em face de vários problemas difíceis. É uma poesia realística – a mais realista do século XX; mas baseia-se em convicções místicas de cuja autenticidade e até sinceridade se pode duvidar; pois Yeats foi um esteticista que gostava de esconder-se atrás de máscaras fantásticas. É preciso acreditar na veracidade de *A Vision* para reconhecer o valor de poemas como "Sailing to Byzantium" ou "The Second Coming", baseados naquelas visões inacreditáveis. É, em face de uma poesia tão afirmativa, ainda legítima a atitude da "suspension of desbelief"? O problema existia sobretudo para a geração poética inglesa de 1930: confiando no julgamento crítico de T. S. Eliot que tinha reconhecido em Yeats "o maior poeta de língua inglesa deste século"; mas incapaz de aceitar as bases filosóficas, religiosas e políticas dessa poesia. Daí as discussões intermináveis, na Inglaterra e nos Estados Unidos. No continente europeu, Yeats continua considerado apenas como simbolista "céltico". Seu único discípulo em outro país parece o nobre poeta holandês Adriaan Roland-Holst[220], parente da grande poetisa socialista Henriette. É o único que se refere diretamente a Yeats como seu modelo, embora sem acompanhá-lo nas crenças místicas. Também é materialista; também é acristão ou anticristão. Mas toda a sua poesia é um lamento, nada decadente e sim de pureza cristalina, da substância espiritual do mundo que já acredita desaparecida.

---

220 Adriaan Roland-Holst, 1888-1976.
Belijdenis can de Stilte (1913); *Voorbij de Wegen* (1920); *De vagabond* (1930); *In ballingschap* (1947/1948).
Henr. Roland-Host e outros: *Over den dichter Adriaan Roland-Holst.* Amsterdam, 1948.
W. H. Stenfert Kroese: *De mythe van Adriaan Roland-Holst.* Amsterdam, 1951.

A repercussão escassa de Yeats no estrangeiro é outro problema da crítica histórica. Pois poucos negam, mas quase todos afirmam que a poesia de Yeats foi fortemente influenciada pelo simbolismo francês[221]. As relações íntimas do poeta com Paris e as numerosas alusões, na sua obra, a Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e, sobretudo, a Villiers de L'Isle Adam, parecem confirmar a tese da influência; por outro lado, verificou-se que os conhecimentos franceses de Yeats eram surpreendentemente superficiais, e que a melodia e os símbolos dos seus primeiros poemas já se baseiam só em experiências irlandesas. Na verdade, existem dois elementos na primeira poesia de Yeats: o elemento irlandês, o sonho do *Celtic Twilight*, menos primitivo do que se pensa, filtrado pelo ambiente dos círculos literários da cidade de Dublin; e o elemento francês, o sonho aristocrático de Villiers de L'Isle Adam. Mas este, celta como Yeats, é realmente evasionista, escapista: retirara-se para Axel's Castle, sem pretensões de modificar magicamente a Bretanha céltica ou o mundo. Villiers de L'Isle Adam não é o Yeats francês; tampouco desempenha essa função o revolucionário Rimbaud; e muito menos o mediterrâneo Valéry. Verifica-se que a poesia francesa, a mãe do simbolismo, não produziu nenhum grande representante do "simbolismo mágico".

No volume de ensaios críticos, *Axel's Castle*, que Edmund Wilson dedicou ao simbolismo mágico, aparece, porém, além de Villiers de L'Isle Adam, mais um nome francês: o de Proust; e este, ressuscitando o passado morto por meio de palavras mágicas, como um necromante, está bem na companhia. Wilson coloca-o, porém, ao lado de Joyce, e essa justaposição "Proust e Joyce" é tão freqüente que se tornou lugar-comum na crítica. Com efeito, Proust e Joyce têm muito em comum: serviram-se da mesma "psicologia em profundidade" para destruir a arquitetura tradicional do romance; apareceram juntos num mundo de revolta aberta contra todas as tradições, Proust recebendo em 1919

221 M. H. Pauly: "W. B. Yeats et les symbolistes français". (In: *Revue de Littérature comparée,* 1940.)
W. Y. Tindall: "The Symbolism of W. B. Yeats". (In: *Accent,* 1945.)

o Prix Goncourt e Joyce publicando em 1922 *Ulysses*; conquistaram os mesmos admiradores e tinham repercussões análogas. É difícil separá-los; e, no entanto, é preciso. Servindo-se de conceitos de Synge, no prefácio do *Playboy of the Western World*, Harry Levin[222], definiu Joyce como síntese do naturalismo e do simbolismo. O primeiro decênio do século XX procurara essa síntese sem encontrá-la. O Joyce de *Dubliners*, volume publicado em 1914, ainda é naturalista. Os seus dublinenses são a mesma gente mesquinha pela qual Yeats se bateu e que o decepcionou. Mas Joyce ficou sempre dublinense, ao ponto de a sua *Odisséia* se passar nas ruas de Dublin em vez de no Mediterrâneo, que um simbolista teria preferido. Naquela mesma época, em 1907, sai o volume de poesias de Joyce: *Chamber Music*. Poesia tradicionalíssima, "Georgian poetry", sem qualquer ponto de contato com a poesia de vanguarda de Paris naqueles mesmos anos. Nada, nessa poesia, anuncia a revolta de 1920, que encontrará em *Ulysses* a sua Bíblia. O "verdadeiro" Joyce é mesmo homem de 1920. Proust, porém, é homem de 1896, ano em que publicou *Les Plaisirs et les Jours*, com prefácio de Anatole France. Não é possível separar essa primeira fase de Proust da segunda em que escreveu *À la recherche du temps perdu*. Possuímos agora, em publicação póstuma, a primeira versão do grande ciclo, os três volumes do romance *Jean Santeuil*, escritos naquela fase esteticista de Proust; baseando-se nesse fato, o crítico americano Cocking demonstra a unidade de toda a obra proustiana, produto de uma evolução sem solução de continuidade. Já antes havia Thibaudet demonstrado[223] que Proust, por mais inovadora que pareça sua técnica novelística, se enquadra bem na tradição francesa: seus antepassados literários são Montaigne, o moralista, e Saint-Simon, o cronista de uma sociedade decadente. Poderia acrescentar o então último elo dessa tradição, a poesia simbolista: pois Proust constrói os grandes blocos de que seu "roman-fleuve" se compõe, como se fossem grandes poemas; e a base de cada um desses poemas sempre é

222 H. Levin: *James Joyce, a Critical Introduction.* Norfolk, Conn., 1942.

223 A. Thibaudet: "Marcel Proust et la tradition française". (In: *Réflexions sur la Littérature.* Paris, 1958.)

um sonho, esse elemento fundamental da poesia simbolista. Enquanto Joyce, no colégio dos jesuítas, em Dublin, estudava filosofia escolástica, Proust já devia ter conhecido os elementos da filosofia de Bergson. Da Inglaterra veio-lhe a influência de Ruskin, do qual, em 1906, traduziu uma obra; e Ruskin é o preceptor da poesia pré-rafaelita, historicamente ligada ao simbolismo francês. Influência viva foi a do conde Robert de Montesquiou, amigo íntimo de Proust, aristocrata decadente e poeta simbolista de 1890. Daquela mesma época é o romance *Les lauriers sont coupés*, de Édouard Dujardin[224], o primeiro romance em que se empregou o recurso do "monólogo interior"; ninguém, então, deu importância a esta obra; mas Proust podia conhecê-la, enquanto Joyce provavelmente a ignorava. A "psicologia em profundidade", o mais importante elemento comum de Proust e Joyce, já começara a minar o mundo tradicional do romance quando Joyce ainda era naturalista. Em 1922, Joyce afigura-se aos críticos discípulo de Freud que só então se tornava conhecido do mundo. Proust é, antes, contemporâneo de outra psicologia nova[225] que se baseava em elementos do romantismo, do pré-simbolismo. Entre Proust e essa nova psicologia, Bergson serve de intermediário; Edouard von Hartman, o primeiro filósofo do subconsciente, fora leitura preferida de Laforgue, Dujardin e daquele amigo Montesquiou; Joyce não tem nada com isso, mas pertence ao mundo do jovem Yeats. Freud[226] é antes contemporâneo de Proust que de Joyce; a sua *Interpretação dos Sonhos* é de 1900. Quando Proust, por volta de 1920, se tornou famoso, já se notou nele o pouco conhecimento da psicanálise. Quer dizer: Proust é homem da época na qual a nova psicologia apenas estava "no ar"; ele respirava essa atmosfera. Joyce é homem da época na qual a psicanálise conquistou o mundo; conhece-a pelos livros, pelo estudo. Pelos antecedentes é Proust um homem de 1900. Pela repercussão é Joyce um homem de 1920.

---

224 Cf. "O Simbolismo", nota 25.

225 O. Koenig-Fachsenfeld: *Wandlungen des Traumproblems von der Romantik bis zur Gegenwart.* Stuttgart, 1935.
K. Jaeckel: *Bergson und Proust.* Breslau, 1934.

226 Cf. "As revoltas modernistas", nota 195.

O *pendant* de Proust na época antes de 1914 não é Joyce, e sim Italo Svevo[227]. Era mais velho do que Proust, e antecipou-se a Joyce por mais de vinte anos. Mas quando Larbaud o descobriu, em 1923, já era um pouco tarde. De Svevo existe um conto burlesco, história de um pobre provinciano, diletante das letras, mistificado por amigos maliciosos, fazendo-o crer em sucessos literários imaginários; a desilusão é desastrosa. Esta é mais ou menos a história do próprio Svevo, comerciante na cidade completamente aliterária de Trieste, publicando livros sem encontrar repercussão alguma; mas Svevo, mais estóico do que o herói do seu conto, providenciou o uso dos exemplares de *Una vita* e *Senilità* como papel de embrulho, e fechou na gaveta, por trinta anos, sua obra-prima *La Coscienza di Zeno*, entrando – como Valéry – numa época de silêncio. Tornou-se comerciante bastante rico, e ficou sempre, no foro íntimo, o pobre diletante das letras, figura meio humorística entre diretores de banco e armadores de navios. Era humorista secreto, zombando de si mesmo e dos outros, analisando com crueldade sádica e emoção mal dominada as almas provincianas, com nuanças e minúcias que anteciparam a psicanálise do seu então patrício, o austríaco Freud. *La Coscienza di Zeno* é a obra novelística capital do século da psicanálise, da qual o triste herói do romance é o Don Quixote. Svevo é, quase, um caso como Hopkins. A sua volta à atividade literária, depois de uma pausa de muitos anos, deve-se ao encontro com Joyce, então pobre professor de inglês em Trieste, cidade que, naquele tempo, não existia na literatura. Joyce[228] escreverá o romance de Dublin, cidade tão parecida, comercial, mesquinha, devassa, hipocritamente católica; mas não o escreverá no estilo naturalista dos *Dubliners*, nem no estilo simbolista de Proust, e sim numa síntese desses dois estilos que é

227 Italo Svevo (pseudônimo de Ettore Schmitz), 1861-1929.
Una vita (1892); *Senilità* (1898); *La Coscienza di Zeno* (1923); *Vino generoso* (1927); *Una burla riuscita* (1928).
F. Stemberg: *L'Opera di Ítalo Svevo.* Trieste, 1928.
L. Papini: *Italo Svevo.* Trieste, 1929.
G. Debenedetti: "Italo Svevo". (In: *Saggi Critici. Nuova Serie.* Roma, 1945.)
Lívia Svevo Vaneziani: *Vita di mio marito*. Trieste, 1953.
A. Leone de Castris: *Italo Svevo.* Pisa, 1960.

228 Cf. "As revoltas modernistas", nota 203.

produto da "análise psicanalítica" da realidade, no estilo da vanguarda, que já fora, por antecipação, o estilo de Svevo. O Joyce de *Chamber Music*, poeta "georgiano", devia morrer para ressuscitar o Joyce da vanguarda de 1920. Mas, então, Proust já era um homem agonizante, terminando penosamente sua obra que a guerra interrompera.

"Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la déstruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, sans fléchir, sur leur gouttelette presque inpalpable, l'édifice immense du souvenir." Eis o programa que Marcel Proust[229]

---

229 Marcel Proust, 1871-1922.
Les Plaisirs et les Jours (1896); Tradução de *Sesam and Lilies,* de Ruskin (1906); *Pastiches et Mélanges* (1919); *À la recherche du temps perdu* (*Du côté de chez Swann,* 1913/1917; *À l'ombre des jeunes filles en fleur,* 1918; *Le côté de Guermantes,* 1920/1921; *Sodome et Gomorrhe,* 1921/1922; *La prisionnière,* 1924; *Albertine dispaure,* 1925; *Le temps retrouvé,* 1927); – *Jean Santeuil* (public. 1952).
Nouvelle revue Française: Hommage à Marcel Proust (1 de janeiro de 1923).
B. Crémieux: "Marcel Proust". (In: *XX Siècle.* Paris, 1924.)
E. R. Curtius: "Marcel Proust". (In: *Franzoesischer Gest im neuen Europa.* Stuttgart, 1925.)
G. Gabory: *Essai sur Marcel Proust.* Paris, 1926.
P. Souday: *Marcel Proust.* Paris, 1927.
L. Spitzer: *Stilsprachen.* Muenchen, 1928.
B. Crémieux: *Du côté de Marcel Proust.* Paris, 1929.
C. Bell: *Proust.* New York, 1929.
P. Abraham: *Marcel Proust.* Paris, 1930.
L. Pierre-Quint: *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre.* 2ª. ed. Paris, 1935.
D. Leon: *Introduction to Proust.* London, 1940.
R. Fernandez: *Proust.* Paris, 1944.
H. March: *The Two Worlds of Marcel Proust.* Philadelphia, 1948.
A. Maurois: *À la recherche de Marcel Proust.* Paris, 1949.
F. G. Green: *The Mind of Marcel Proust.* Cambridge, 1949.
G. Cattaui: *Marcel Proust.* Paris, 1952.
H. Bonnet: *Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust.* 2 vols. Paris, 1952.
P. Trahard: *L'art de Marcel Proust.* Paris, 1953.
M. Hindus: *Proustian Vision.* New York, 1954.
J. M. Cocking: *Proust.* New Haven, 1956.
G. D. Painter: *Proust*. 2 vols. Boston, 1959/1965.

realizou, construindo "l'edifice immense" de *À la recherche du temps perdu*. Thibaudet chamou-lhe "o Saint-Simon da sociedade de 1890", definição que lembra imediatamente várias analogias: o nervosismo do estilo, o vigor da caracterização dos personagens, a minúcia nas descrições das cerimônias mais insignificantes, o panorama dum "grand monde" que se decompõe, seja a aristocracia da época de Luís XIV, sejam os últimos rebentos dessa mesma aristocracia, ligados à burguesia judaica de Paris, assustada pelo caso Dreyfus. A definição de Thibaudet também sugere a mais freqüente das censuras que se lançaram contra Proust: a do esnobismo. Saint-Simon era esnobe. Adorava a sua própria árvore genealógica, justamente porque a aristocracia ia perdendo certos privilégios, assim como o semijudeu Proust adorava a permissão de freqüentar os salões aristocráticos, justamente porque esse "grand monde" ia perdendo o poder político e a base econômica. As reações psicológicas são, no entanto, opostas. Saint-Simon inspira-se no ódio contra os *parvenus*. Desenha com traços rápidos, nervosos, retratos que mais do que um leitor já comparou às caricaturas de Daumier. Proust inspira-se na admiração das elegâncias incomparáveis de cavaleiros que não têm a mesma admiração por ele. Dizem que foi míope, chegando a revelar, no microscópio estilístico, a "histologia das coisas"; outros acentuam a sua abulia de homens inadaptados, quase tão "chaplinesco", nos salões parisienses, como o seu contemporâneo Svevo nos escritórios de Trieste; assim como um sujeito que receia tropeçar em obstáculos inesperados, Proust olha para tudo com a mesma meticulosidade, as maneiras de vestir, de comer, de conversar, tecendo de todos esses pormenores um tapete colorido e decorativo dos costumes da sua época – um crítico malicioso comparou *À la recherche du temps perdu* à *Astrée*: romance pastoral, de pastores muito elegantes de 1900. Evidentemente, o esnobismo de Proust é diferente do esnobismo de Saint-Simon. É mais humilde. Enfeita os convidados em vez de denegrir os intrusos. Tem algo da admiração submissa do cronista mundano dum grande jornal, admitido na "sociedade" para elogiá-la. Às vezes, as festas e reuniões parecem vistas da perspectiva do lacaio que espera na porta. Então, não faltam as observações maliciosas que não se poderiam imprimir no jornal, e o *gossip* cruel dos criados que vêem a gente também quando veste trajes menos solenes. Proust não suprime essas notas marginais. Léon Pierre-Quint considera-o grande humorista, e Edmund

Wilson descobre-lhe expressões de indignação do judeu contra as fronteiras impermeáveis da hierarquia social. A obra de Proust, descrevendo a história da alta sociedade francesa entre 1880 e 1910, seria o panorama da luta de classes entre a aristocracia e a burguesia. Mas Proust, armado da imparcialidade do artista autêntico, seria um novo Cervantes, idealizando poeticamente a velha sociedade e satirizando-a ao mesmo tempo: sátira realista, arte clássica no sentido de Boileau. Se fosse preciso compará-lo a um contemporâneo seu, seria Henry James, satirizando a incultura dos milionários americanos em face dos aristocratas europeus, admirando no entanto, quase secretamente, a maior vitalidade dos seus patrícios. Parecem-se, também, as técnicas complicadas dos dois romancistas. E assim como James, que, morrendo em 1916, no momento mais perigoso da guerra, acreditava chegado o fim da civilização, assim seria a dissolução da técnica novelística tradicional por Proust um reflexo do fim de uma sociedade e de um mundo. Já vale a pena, antes de perder tudo, olhar pela última vez com ternura e miopia todas as coisas e coisinhas que constituíam o encanto da vida, antes de despedir-se para sempre. E deste modo o esnobe Proust transforma-se em testemunha do "grand soir" da sociedade, o romance pastoral em documento apocalíptico.

O esnobe e o revoltado, o cronista mundano e o sociólogo das transições, são interpretações unilaterais. Proust não era, de maneira alguma, *bien pensant*, defensor da ordem estabelecida. Quando escreveu *À la recherche du temps perdu*, aquela sociedade já não existia, ou, se existisse, o doente, fechado no seu quarto de dormir durante tantos anos, já não podia freqüentá-la. Estava satisfeito com os vestígios que ela tinha deixado na sua memória, porque lhe permitiriam reconstruí-la. E Benjamin Cremieux observa muito bem que nem reconstruiu aquela sociedade e sim só a imagem dela na sua própria alma, sendo o único herói do ciclo o próprio Marcel Proust, revelando o egoísmo enorme que é uma das qualidades características do artista. O assunto do ciclo não é a "société perdue", e sim o "temps perdu": a realidade que o artista devia perder para realizar, em compensação, a obra. O meio dessa conquista é a famosa psicologia proustiana: é o que parece revolucionário na sua literatura. "Exploração em profundidade da memória associativa" e outras definições semelhantes pretendem explicar a técnica psicológica de

Proust; mas, apesar dos inúmeros estudos mais ou menos penetrantes que se escreveram sobre esse assunto será preciso admitir que aquele método não é tão terrivelmente revolucionário como parecia aos leitores de 1919. No fundo, é psicologia associacionista. Proust adotou doutrinas e sugestões de Bergson; mas não chegou às interpretações da psicanálise. Será possível alegar a novidade desses processos enquanto aplicados ao romance; mas só o tradicionalismo ferrenho dos romancistas franceses explica certos sustos dos primeiros leitores. Há elementos novos na psicologia associacionista de Proust, mas não é isso que importa. A "revolução" reside antes na composição e no estilo: no abandono completo da ordem cronológica, substituindo-se o "temps fixé' dos relógios pela "durée mobile" da memória bergsoniana; daí a composição da obra, constituída de certo número de grandes blocos, dos quais cada um é iluminado por um "flash de insight". E o estilo, complicado e sinuoso, que mais acentua a confusão intencional do que a esconde. Já se notou que se trata da confusão própria do sonho. Os críticos sensatos sempre protestaram contra a mania das *clefs*, contra a curiosidade que pretende identificar com pessoas da realidade vivida a princesa de Guermantes e madame Verdurin, o escritor Bergotte, o músico Vinteuil, o pintor Elstir, a atriz Berma, Swann, Charlus – todos esses personagens parecem tão firmemente caracterizados porque são tão inesquecíveis como os "dejà vus" do sonho; para não falar de Albertine que é mesmo um sonho, irresponsável, fugitiva, sombra de uma morta que nunca viveu. Apenas, os sonhos de Proust não foram realmente sonhados. São sonhos artificiais (sem sentido pejorativo), sonhos deliberadamente imaginados, e neste ponto – na transformação imediata do sonho em obra de arte – é Proust realmente um psicólogo "moderníssimo". Todos os personagens de *À la recherche du temps perdu* são projeções da alma do artista Proust que sonha; e, como sempre acontece no sonho, aparecem entre os desejos e receios personificados os "resíduos do dia anterior", quer dizer, restos memorados do único mundo real que o pobre doente conhecera nos "anos anteriores". Eis o mundo mundano de Marcel Proust. Evidentemente, não podia descrevê-lo com a clareza parnasiana de Anatole France nem com a precisão burocrática de Zola. Descreveu-o como Edmond e Jules de Goncourt, os seus precursores, tinham descrito em pleno Segundo

Império a sociedade aristocrática do Rococó, no mesmo estilo, complicado, mas com poder muito maior de evocação e sugestão. É o primeiro romancista autenticamente simbolista. Mas não o simbolismo de 1890, dos dias em que Proust freqüentava a "alta sociedade", e sim o simbolismo de 1910, dos dias quando Proust inventou uma "alta sociedade": o "simbolismo mágico".

Sobre Proust houve, em certo momento, uma grande discussão entre os escritores ocidentais e os russos[230]. De um lado, acentuou-se o caráter revolucionário da sua técnica: minando os fundamentos do romance tradicional, que foi meio de expressão soberano da sociedade burguesa, ele teria, no terreno das idéias, contribuído para a ruína dessa sociedade. Do lado dos críticos comunistas lembrou-se, porém, o "assunto reacionário" ou "bizantino" da sua obra; afirmou-se uma tendência contra-revolucionária em Proust, revelada pela "transfiguração mágica do passado". É uma discussão há muito tempo encerrada. O próprio Ehrenburg, ex-inimigo de Proust, já se retratou. Mas quanto ao estilo "mágico", os russos tinham razão. É que dispunham de experiências próprias com respeito à significação do simbolismo mágico: o "bizantinismo" dos simbolistas russos aparecera mesmo vestido à bizantina.

O simbolismo russo revelara sempre inclinação para fantasias exóticas; e a influência de Soloviev, revivificando o interesse na liturgia e na mística da Igreja ortodoxa, deu a esse exotismo um forte colorido bizantino, que aparece, em tonalidades diferentes, nas especulações religiosas de Merechkovski[231] e na poesia preciosista de Kusmin[232]. A Europa ocidental viu reflexos desse bizantinismo artístico quando Serge Diaghilev apareceu, em 1909, em Paris, apresentando os famosos bailados russos. Os intelectuais e artistas russos, depois da derrota da revolução de 1905, foram "sailing to Byzantium", para citar Yeats; e nem sempre esse bizantinismo russo foi mero pretexto de "bizantinismo" reacionário. Folclore e costumes da Rússia conservaram muita coisa bizantina, assim como a arquitetura; e o

---

230 M. Ickovicz: *La littérature à la lumière du matérialisme historique.* Paris, 1929.
R. W. Fox: *The Novel and the People.* New York, 1937.

231 Cf. "O simbolismo", nota 65.

232 Cf. nota 40.

"bizantinismo", que era sinônimo de mau gosto na Europa, podia produzir efeitos realmente artísticos na Rússia. O grande artista Remisov[233] é capaz de "transfigurar magicamente" o passado e até a realidade atual da Rússia. Os seus romances parecem-se algo com os de Sollogub: acumula crimes hediondos, prostituição, doenças, miséria incrível dos "cortiços" de Petersburgo, às vezes com "arrière-pensées" religiosas que fazem pensar na "doutrina do sofrimento" de Dostoievski. Apenas, é muito diferente o estilo. Remisov descobrira o então meio esquecido Lesskov, em quem aprendeu o emprego da linguagem popular, a gíria, os dialetos, as expressões saborosas. Tornou-se colecionador assíduo de contos de fadas, lendas, histórias populares, resíduos de mitos, canções de crianças, literatura das feiras. Começou a acreditar, à maneira de Yeats, na verdade simbólica das crenças eslavo-bizantinas do povo russo; tornou-se, como Yeats, um explorador dos seus próprios sonhos, misturando-os com resíduos de observação da realidade, chegando a uma fusão muito mais natural e intensa dos dois planos do que Biely, conseguindo efeitos fantásticos que o tornam um dos escritores modernos mais admirados na Rússia, mesmo depois que abandonara o país por não poder conformar-se com o comunismo. Mas está certo que a "transfiguração mágica" do passado e folclore russos têm fundo político.

A tendência bizantina do simbolismo russo está em relações íntimas com a derrota da revolução de 1905[234]. Começou-se a duvidar da eficiência dos métodos revolucionários e da própria doutrina revolucionária. Foi então que o famoso terrorista Savinkov[235], assassino do ministro Plehwe e

---

233 Aleksei Mikkailovitch Remisov, 1877-1957.
O Lodaçal (1903); *O Relógio* (1908); *O Desfiladeiro do Diabo* (1908); *Irmãs na Cruz* (1911); *A Quinta Chaga* (1912); *No Campo Azul* (1922); *Olia* (1927); *Rússia Agitada* (1927); *A Dança do Demônio* (1949).
K. A. Chukovski: *Autores contemporâneos.* Petersburg, 1914.
R. V. Ivanov-Razumnik: *Criação e Crítica.* Leningrad, 1922.
N. Kodrianskaja: *Alexei Remisov.* Paris, 1961.

234 T. G. Masaryk: *Russland und Europa.* Jena, 1913.

235 Boris Viktorovitch Savinkov (pseudônimo literário: V. Ropchin), 1879-1926.
O Cavalo Amarelo (1909); *Como se não tivesse acontecido nada* (1911); *Memórias de um Terrorista* (1926).
A. Gul: *Boris Savinkov.* 2 vols. Berlin, 1930.

do grão-duque Sérgio, publicou sob o pseudônimo "Ropchin" o romance *O Cavalo Amarelo*, história de um terrorista, que percebeu que o assassínio se lhe tornou um hábito e que já está assassinando sem pensar em motivos políticos; a única saída é, então, o suicídio. Foi a declaração de falência do partido terrorista, dos "social-revolucionários"; Savinkov acabou, dois decênios mais tarde, como conspirador contra os comunistas. Os raciocínios, no seu romance, foram evidentemente inspirados pela doutrina da "não-resistência" de Tolstoi. Mas o tolstoianismo, na Rússia, já se tornara espécie de religião dos menos cultos. A Inteligência estava impressionada pelos argumentos antitolstoianos de Soloviev[236], em *Três Conversações*: o credo pacifista e humanitário não seria capaz de reformar as almas, o que é condição preliminar da reforma do mundo. O "bizantinismo" de Soloviev, revivificação das doutrinas místicas da Igreja ortodoxa, atraiu e converteu até alguns antigos marxistas, desiludidos pelo malogro da revolução. Em vez dos debates econômicos houve discussões teológicas. Foram os ex-marxistas Struve, Berdiaiev, Simon Frank, Gerchensohn, Kistiakovski, que, em 1909, se reuniram para a edição de um volume de ensaios, *Vieki* (*Marcos*): não se tratava apenas de marcar as fronteiras entre a fé e o ateísmo, mas também entre a verdadeira fé da ortodoxia e a fé oficial do tzarismo. Daí se pedir a separação da Igreja russa do Estado para eliminar as suspeitas políticas contra a Igreja e possibilitar-lhe a conquista e a reforma das almas; porque a vida íntima da alma seria mais importante do que a vida política.

Gorki respondeu com panfletos vigorosos contra os intelectuais, responsabilizando-os pelo enfraquecimento do ímpeto revolucionário. Começa, então, a última fase do naturalismo russo, representada pelo primeiro grande escritor proletário da Rússia; mas o próprio naturalismo gorkiano já admitiu elementos do simbolismo; e o resultado foi uma espécie de conversão do "simbolismo mágico" na Rússia, transformando-se em poesia apocalíptico-revolucionária; conversão da qual a carreira literária de Blok dá testemunho.

A primeira influência do simbolismo na tradicional "literatura de acusação" nota-se no estilo impressionista de Andreiev[237]; coisa nova e

---

236 Cf. "O simbolismo", nota 57.
237 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 46.

surpreendente para os leitores europeus que ignoravam a poesia simbolista russa. Na própria Rússia, Andreiev foi bastante apreciado pelos círculos da esquerda, que fizeram, então, só questão de eficiência propagandística; mas abandonaram-no quando a sua atitude política se tornou duvidosa. Qualidades artísticas ninguém lhe nega, aliás; apenas foram prejudicadas pelo sensacionalismo, tão evidente como em Artzibachev[238], cujo romance *Sanin* teve um momento de fama européia. Já não se lê hoje essa história de excessos sexuais entre estudantes revolucionários e ex-revolucionários, sintomas de cansaço mental e moral depois da derrota de 1905. O estilo de Artzibachev não é propriamente impressionista porque não é propriamente um estilo; as referências a Nietzsche lembram a atmosfera literária da época, rica em poesia e pobre no terreno da ficção.

A ficção realista-naturalista é a grande tradição da literatura russa do século XIX. O esgotamento dessa tradição entre 1890 e 1900, refletindo-se nas últimas obras propagandísticas de Tolstoi e no decadentismo de Tchekhov, antecipa quase profeticamente o fracasso da revolução de 1905, que foi o termo de um século de agitação revolucionária e de "literatura de acusação". Os intelectuais já não tomaram parte decisiva naquela revolução; tornaram-se poetas, simbolistas; e publicarão, poucos anos depois, os *Marcos*. É a separação definitiva entre o naturalismo "nacional" e o simbolismo "estrangeiro", adjetivos que se justificam, embora o naturalismo russo tenha sempre imitado modelos europeus e o simbolismo russo se tenha vestido de trajes bizantino-eslavos. A inversão desse processo, criando com instrumentos estilísticos do simbolismo um naturalismo todo nacional, é a obra de Gorki[239]. Não lhe convém título menor do que o de

---

238 Mikhail Petrovitch Arzibachev, 1878-1927.
Sanin (1907).
W. L. Phelps: *Essays on Russian Novelists.* New York, 1911.

239 Maksim Gorki (pseudônimo de Aleixei Maximovitch Pechkov), 1868-1936.
Tchelkach (1895); *Konovalov* (1896); *Homens Passados* (1897); *Os pequenos burgueses* (1900); *Foma Gordieiev* (1900); *Os Três* (1900); *Esboços e contos* (5 vols., 1901); *Párias* (1902); *Vinte seis Homens e Uma Moça* (1902): *O Asilo Noturno* (1903); *Varenka Olessova* (1906); *Bárbaros* (1906); *Os inimigos* (1906); *A Mãe* (1907); *Camaradas* (1908); *O Espião* (1908); *Uma Confissão* (1908); *Crônica da Cidade de Okurov* (1911); *Infância* (1913); *Entre Homens Alheios* (1918); *As Minhas Universidades*

salvador da literatura russa, que, sem a sua atuação, mal teria sobrevivido à tempestade da revolução seguinte. Os antecedentes de Gorki, tão conhecidos como a sua obra, não deixaram esperar tanto: mais tarde, ele mesmo chamou ironicamente "as minhas Universidades" àqueles anos de ajudante de cozinheiro nos navios do Volga, jardineiro, padeiro, vendedor de frutas, ferroviário, anos de vagabundagem do *bosyak*, em cuja inquietação se confundem o destino do proletário sem lar e o instinto nomádico do eslavo. Quando Gorki apareceu em público com os contos e esboços que evocam e descrevem o que ele viu e experimentou naqueles anos, foi em primeira linha a novidade exótica dos assuntos e ambientes que interessava, chamando para o jovem proletário a atenção da Rússia e logo a do mundo inteiro. "Bosyak", "Volga", "Asilo Noturno" – até então, ninguém sabia bem o que era isso. Desde então, essas palavras pertencem à "cultura geral", fazem parte do patrimônio literário da humanidade. Deste modo, cumpriu-se, mais uma vez, a missão do naturalismo: a descoberta de novos ambientes, a ampliação do horizonte literário além das fronteiras da tradição epigônica. O estilo de Gorki, simples e direto, parecia tipicamente naturalista; contudo, era diferente. Teria sido um estilo de repórter; mas Tchekhov também escreveu a maior parte da sua obra para jornais; e o estilo do jovem Gorki é o de Tchekhov. A definição não é negativa, ao contrário; pretende afirmar que o "decadentismo" de Tchekhov, invadindo os restos do naturalismo

---

(1923); *A Obra dos Artamanov* (1926); *A Vida de Klim Samgin* (1927/1936); *Recordações sobre Contemporâneos* (1928); *Igor Bulichev* (1932).

N. Grusdev: *A Vida de Maxim Gorki.* Berlin, 1928.

A. Kaun: *Maxim Gorki and His Russia.* Moscou, 1931.

V. Desmicki: *Máxim Gorki.* New York, 1940.

V. Afanassiev: *Máxim Gorki.* Moscou, 1943.

F. Holtzmann: *The young Maxim Gorki. 1868-1902.* New York. 1948.

Gr. Alexinsky: *La vie amère de Maxim Gorki.* Paris, 1950.

G. Lukacs: *Der russische Realismus in der Weltliteratus.* Berlin, 1950.

A. Volkov: *Máxim Gorki e os Movimentos Literários no Fim do Século XIX e no Começo do Século XX.* Moscou, 1952.

N. Gourfinkel: *Gorki par lui-même.* Paris, 1954.

I. Grozdev: *Gorki.* Moscou, 1958.

russo, serviu a Gorki para apurar-lhe a sensibilidade estilística. A técnica dramatúrgica do *Asilo Noturno* é a dos dramas de Tchekhov. Um título como *Homens Passados* é tchekhoviano. É intensamente tchekhoviano um conto como "Tédio", em que a monotonia da vida provinciana produz todos os horrores, o martírio dos fracos e o esgotamento dos fortes. Gorki dá um passo para além de Tchekhov; no conto "Centelhas Azuis", a descrição da estepe bessarabiana, não longe da embocadura do Danúbio, da atmosfera nevoenta na qual se perde a voz da velha Isergil e dos seus contos de fadas e recordações dolorosas, é uma das obras-primas do simbolismo russo. Continuando assim, na imobilidade da província e da estepe, Gorki teria criado algo como o Oblomov do proletariado. Mas o efeito foi, de início, o contrário. Contam que as primeiras novelas de Gorki tinham sucesso sensacional, foram esperadas nas revistas e livrarias como se fossem importantes notícias políticas; e era isso mesmo. Conta-se o mesmo com respeito aos fascículos em que se venderam os romances de Dickens; e Gorki cumpriu para as camadas baixas do povo russo a mesma missão que Dickens cumprira, com os recursos diferentes do sentimentalismo humorístico, para as classes médias da Inglaterra. Uma massa humana, que até então só fora considerada fundamento imóvel da hierarquia social, revelou-se em movimento e agitação; o nomadismo do jovem Gorki é expressão disso. O homem russo, sofredor passivo desde os começos da grande literatura realista, ainda sofredor passivo em Tchekhov, torna-se, em Gorki, ativo. É o fim definitivo dos "homens inúteis", dos "homens supérfluos" de Puchkin, Turgeniev e Gontcharov, representantes da "literatura dos senhores rurais". Mas também já não é a literatura desesperadamente passiva dos Uspenski e Rechetnikov, "narodniki" pequenos-burgueses, nem do intelectual pequeno-burguês Tchekhov. Gorki é o primeiro proletário autêntico da literatura russa. A massa dos *bas-fonds* movimenta-se. Movimentos assim costumam produzir uma literatura pré-romântica, e o Gorki da primeira fase é realmente pré-romântico, o que explica as afinidades estilísticas com o simbolismo. Como todos os pré-românticos, Gorki é um primitivista, enquadrando-se bem no movimento primitivista e populista do princípio do século; mas com certas diferenças significativas. Está longe da brutalidade individualista de Hamsun. Ao contrário, defende o "código de honra", bastante rigoroso, dos "vagabundos", como se revela em *Vinte Seis Homens*

e Uma Moça e *Caim e Artem*. Defende algo com os "few very simple ideas" de Conrad. Em "Varenka Olessova", um dos seus melhores contos, defende uma moça contra as ansiedades sexuais do jovem intelectual, embora sentindo plenamente com este. Neste conto há algo do masoquismo dos sofredores de Dostoievski, e muito do anti-sexualismo rigoroso de Tolstoi. Gorki nunca será um Artzibachev. Mas à influência de Tolstoi, que ficou sempre forte dentro do primitivismo de Gorki, junta-se outra, cuja discussão serve, mais uma vez, para distinguir Gorki do primitivismo europeu. O homem primitivo da Rússia, imóvel até então, começa, na obra de Gorki, a movimentar-se, a agir. Mas agir com consciência dos fins. O "vagabundo" Gorki não tem nada do ativismo sem finalidade do primitivista Baroja e dos seus conspiradores e aventureiros profissionais, "le vagabondage pour le vagabondage". Sabe "por quê" e "para quê"; torna-se-á marxista; e não só na teoria. Gorki tomou parte ativa, em lugar destacado, na revolução de 1905. E depois do malogro dessa revolução, não desesperava; escreveu o grande romance da revolução, *A Mãe*, em que as idéias marxistas se servem da forma novelística de Tolstoi. Do ponto de vista de uma crítica rigorosamente literária, não é uma obra-prima; mas é uma das obras de maior importância histórica da literatura russa.

A Mãe saiu imediatamente antes dos *Marcos*. É a obra de oposição aos intelectuais, então "sailing to Byzantium". O aluno de *As Minhas Universidades* opõe-se aos discípulos da Universidade, lançando-lhes a acusação terrível dos Bárbaros. Peças como *Os pequenos-burgueses* e *Os inimigos* eram verdadeiras declarações de guerra.

As obras dessa segunda fase de Gorki são mais fracas que as anteriores; e todos os críticos hostis à orientação política de Gorki não deixaram de afirmar o esgotamento das suas capacidades literárias e a esterilidade literária do marxismo. A evolução posterior de Gorki não confirmou, porém, essas censuras. Os volumes da autobiografia não são inferiores aos primeiros contos, sobretudo *Infância* e *As Minhas Universidades*. O quarto volume, com as recordações sobre Tolstoi e Lênine, revela inteligência penetrante e poder irresistível de evocação. Uma grande obra de evocação do passado é, enfim, um dos últimos romances de Gorki, *A Obra dos Artamanov*, no qual vive para sempre o mundo antigo do Volga, pecando e sofrendo, até às vésperas da revolução definitiva. A aparente fraqueza

literária da chamada "segunda fase" de Gorki tem, pois, outro sentido. De propósito, Gorki renunciou às qualidades artísticas em favor da eficiência propagandística. Era só uma fase passageira da sua vida literária. A última obra novelística de Gorki, o grande ciclo de romances *A Vida de Klim Samgin*, vasto panorama da Rússia entre 1880 e 1920, já não é, como *A Mãe*, obra de propaganda: é uma obra de arte, cheia de pormenores significativos; as evidentes fraquezas de composição dessa obra ambiciosa não podem ser interpretadas como defeitos de literatura propagandística nem como sinais de envelhecimento prematuro; o grande contista Gorki nunca se sentiu totalmente à vontade na técnica do romance. Sua força não é de natureza épica, mas evocativa.

A verificação de influências simbolistas no estilo de Gorki não deve ser exagerada. Quando hoje lhe comparamos o estilo com o dos neo-realistas italianos de 1945, notamos imediatamente que Gorki é "'moderno": seu realismo não é o realismo tradicional da grande literatura russa do século XIX. É preciso distinguir entre o que Gorki fez e o que quis fazer. Não foi um proletário meio bárbaro, assim como certos críticos comunistas o retrataram, inspirado como por milagre. Contra essa lenda é preciso afirmar a arte consciente de Gorki, autodidata, mas homem de alta inteligência e, enfim, de vasta cultura. Querendo fotografar a realidade ou querendo fazer propaganda política, não realizou inteiramente esses propósitos, porque era artista. Sobretudo, quando só quis reproduzir o que tinha visto e experimentado – nas recordações da infância e da mocidade, nas lembranças de grandes personalidades que tinha encontrado: Tolstoi, Tchekhov, Lênine – sabe selecionar os detalhes significativos com a segurança infalível de um Flaubert; e sabe revelar, atrás da superfície da coisa vista, aquilo que não se vê, o inefável, os "realiora". Só em determinados momentos de sua vida, depois de 1905, e em 1918, desistiu voluntariamente da sua arte para dedicar-se, de corpo e alma, àquilo que lhe importava mais.

Não foi decisão meramente pessoal. Foi como uma tempestade, alterando a direção do "trend", ao ponto de arrastar o maior poeta do "simbolismo mágico" na Rússia, Blok, fazendo-o escrever *A Catástrofe do Humanismo* e *Rússia e a Inteligentzia*; obras que o realista Gorki teria assinado.

Alexander Blok[240] é um dos maiores poetas de todos os tempos. Nem as dificuldades do idioma e a pouca traduzibilidade de poesia em geral e de poesia simbolista em particular podiam limitar à Rússia o conhecimento da sua obra. É que Blok, russo típico na expressão, no sentimento e nos assuntos, é ao mesmo tempo um poeta universal e europeu. Pertence ao grupo dos grandes "simbolistas mágicos", de George e Rilke, e revela sobretudo analogias surpreendentes com Yeats, na capacidade de transformar-se, partindo de um neo-romantismo mais musical do que místico e criando uma poesia de realismo místico. Blok distingue-se, enfim, dos outros "simbolistas mágicos" pela atitude política: chegou a aderir à revolução. E nisso também revela a dignidade simbólica da sua vida. Começou como simbolista russo: o novo estilo poético da língua russa, criado por Balmont e Briussov, forneceu a Blok os meios de expressão, palavras densas de sentido, cheias de alusões ao mundo "realior" que Soloviev profetizara. Blok, naqueles dias, acreditava literalmente nas revelações místicas dos monges e teólogos-leigos da Igreja oriental. No centro dessa doutrina mística, não impecavelmente ortodoxa aliás, estava a figura da Sofia, da Sabedoria Divina, como de uma quarta pessoa da Divindade, entre a Madona e a Gretchen, em *Fausto*; o verso goethiano

"Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan!"

---

240 Aleksandr Aleksandrovitch Blok, 1880-1921.
Os versos da Bela Dama (1905); *A Estrangeira* (1906); *Drama de bonecos* (1907); *Alegria Inesperada* (1907); *Neve sobre a Terra* (1908); *Horas Noturnas* (1911); *Poesias Russas* (1915); *Os Doze* (1918); *Os Citos* (1918); *A Catástrofe do Humanismo* (1919); *Rússia e a Intelligentzia* (1920).
A. Biely: "Recordações sobre A. A. Blok". (In: *Epopéia,* Berlin, 1/4, 1922-1923.)
M. Beketova: *Alexander A. Blok.* Lenigrad, 1922.
V. Chirmunsky: *A Poesia de A. Blok.* Petersbug, 1922.
J. Aichenwald: *Perfis*. Vol. III. Berlin, 1923.
L. Grossman: *De Puchkin a Blok.* Moscou, 1926.
S. Bonneau: *L'Universe poétique d'Alexandre Blok.* Paris, 1946.
L. Timofeiev: *A. Blok.* Moscou, 1946.
N. Berberova: *Alexandre Blok et son temps.* Paris, 1948.
K. Machulsky: *Alexandre Blok.* Paris, 1948.
A. Miasnikov: *Aleksandr Alexandrovitch Blok.* Moscou, 1949.
S. Lafitte: *Alexandre Blok.* Paris, 1958.

era o lema muito citado de Blok e de outros simbolistas russos. Blok acreditava seriamente na existência celeste da Bela Dama; e Biely fortaleceu-o na esperança de vê-la, um dia, descer para a Terra. Só assim se explica a teimosia com a qual Blok dedicou os anos todos da sua mocidade ao culto poético da Bela Dama, já então com aquela ambigüidade de expressão, característica da sua poesia, de modo que o leitor nunca sabe com certeza de quem se trata: da virgem celeste dos pré-rafaelitas ingleses (que influíram em Blok) ou duma mulher muito terrestre, fisicamente amada, ou do Espírito Santo da poesia, ou então da Rússia, camponesa de rosto coberto pelo lenço e que se revelará de maneira a embriagar ou apavorar o amante. Assim como Biely, Blok não distinguiu bem o plano da realidade e o plano da visão, muito em favor da sua poesia e muito em detrimento das suas esperanças. Quanto ao plano da visão, a bela Dama não desceu; quanto ao plano da realidade, a camponesa mística revelou o rosto, o da revolução de 1905 e do terrorismo de opressão tzarista que a seguiu. Nessa desilusão nasceu a nova poesia de Blok, a sua, já fora dos preciosismos do simbolismo russo. A poesia dessa primeira fase fora "bizantina" e de intensa musicalidade: o poeta cantou as festas e as procissões da igreja russa com os ritmos insinuantes da música dos ciganos, à qual costumava escutar, naqueles anos, durante noites inteiras. Agora, Blok voltou de Bizâncio e encontrou uma Rússia diferente dos seus sonhos: subúrbios sujos, bordéis nauseabundos, atmosfera noturna e pesada, e no ar a expectativa de um acontecimento apocalíptico. Eis o tema da segunda fase da poesia de Blok, poesia de desespero absoluto, mas não em versos tristes e melancólicos como o faria um decadentista. Esse "segundo estilo" de Blok parece-se muito com a segunda fase de Yeats, pelo realismo direto da expressão quase fotográfica; mas sempre deixam transparecer uma outra realidade "mais real". O poeta fala de mistérios e angústias terríveis em palavras "coloquiais", às vezes vulgares, até ordinárias; não recua em face de verdade alguma: A Bela Dama desceu para a Terra, e apareceu-lhe num restaurante de ciganos como prostituta. Certas poesias dessa época, como a famosa estrofe sobre um canal suburbano de Petersburgo no inverno, respiram atmosfera sinistra, parecem anunciar o suicídio.

Mas Blok não se suicidou. Escreveu o poema *No Campo de Kulikov*o e *Os Citos*, poesias que pelo menos parecem muito nacionalistas. O

nacionalismo de Blok tem, no entanto, outra significação do que o dos "bizantinos" capazes de servir à política pan-eslavista do governo do tzar. *No Campo de Kulikovo* também se manifesta, em 1908, o receio apocalíptico de uma derrota terrível: "A hora chegou. É o tempo de rezar." E as esperanças proféticas de Blok aparecem no poema "Nova América": renega a poesia das cúpulas bizantinas, dos ícones e dos turíbulos, tão caros aos simbolistas, para fazer declarações de amor a uma nova Bela Dama, a Rússia industrializada, "americanizada", do futuro. A linha da evolução de Blok não é uma linha reta; anda entre sístoles e diástoles, entre tentativas de mago, de forçar a descida da Beleza celeste e outras tentativas, de entregar-se de corpo e alma aos elementos desenfreados da tempestade. Entre a Sofia e a Revolução, essas duas encarnações do "Espírito Santo da Poesia", Blok não sabia bem distinguir; e dessa ambigüidade característica nasceu – depois da revolução de 1917 – o maior dos seus poemas: "Os Doze", a marcha de doze soldados revolucionários pelas ruas noturnas da cidade apavorada, cometendo crimes horrorosos e, no entanto, marchando para a redenção do mundo; atrás, o mundo burguês, "o rabo entre as pernas, como um cão sem abrigo", e, em frente, "Nosso Senhor Jesus Cristo coroado de rosas e estrelas". Esse verso final de "Os Doze" assustou os críticos; até hoje não chegaram a pôr-se de acordo: pretendeu profetizar o fim da revolução sangrenta em humildade perante o Cristo? Em todo caso, o "Cristo" de Blok não é o de Tolstoi nem o da Igreja ortodoxa e muito menos o Redentor da igreja latina; é algo como uma divindade que revela através de horrores atrozes seu amor infinito, perdoando a todos e tudo. É um símbolo em meio da realidade mais dura. Trata-se de um poema realista em versos simbolistas. Blok não pretendeu afirmar nada, mas aludir a fatos reais de significação simbólica. O mais significativo desses fatos, em "Os Doze", é o episódio de Kátia: a bela prostituta que todos amaram, e cujo assassínio é, no entanto, um alívio: o fim das orgias sexuais é como um despertar de sonhos nebulosos, tornando os camaradas livres para a ação revolucionária. Está, por outro lado, estabelecido que Blok, conforme a sua formação literária e flosófica, não podia falar senão em símbolos religiosos. Foi por isso mesmo, talvez – aí existem só conjecturas – que Blok, depois de ter escrito "Os Doze", encerrou sua atividade poética. Publicou ainda dois volumes de prosa, libelos vigorosos contra o "falso humanismo" dos intelectuais e contra a *Intelligentzia* reacionária. Frases e páginas inteiras

desses livros parecem-se intimamente com frases e páginas de Gorki, apesar da imensa diferença dos estilos pessoais; Blok, partindo de Biely, chegara a Gorki; depois morreu com estoicismo digno, na agonia terrível em meio da agonia da sua cidade, assim como Biely a descreveu em páginas inesquecíveis.

O caso de Blok – a transformação do simbolismo mágico em poesia revolucionária – é um caso russo; um Yeats ou um George nunca chegariam a tanto. Mas não é só um caso russo. Os acontecimentos que o produziram e acompanharam atingiram toda a Europa oriental e não só esta. A revolução russa de 1905 é o fato decisivo na vida de Blok; e tinha fortes repercussões no estrangeiro. Ao êxito inicial da revolução russa ligam-se até o movimento agrarista no Oeste dos Estados Unidos, as reformas democráticas na Inglaterra, os distúrbios anarquistas na Espanha e no sul da França. Conseqüência imediata daquela revolução foi a instituição do sufrágio universal na Áustria. Mas na outra parte do Império dos Habsburgos, na Hungria, a aristocracia latifundiária resistiu às reformas pedidas pela pequena-burguesia democrática, por meio dos operários socialistas e das nacionalidades eslovaca, romena e sérvia que constituíam, juntas, a maioria da população do reino governado pela raça húngara, magyar. Para manter a ordem estabelecida, a *gentry* serviu-se de um pseudoparlamentarismo, parecido com o da restauração espanhola, respirando-se no país o mesmo ar provinciano. Agora, sob o impacto da revolução russa de 1905, surgiu na Hungria mais um daqueles movimentos de renovação nacional por meio de uma "europeização", movimento do tipo da "generación de 1898" na Espanha e da *Voce* na Itália. Os escritores avançados reuniram-se, em 1908, em torno de uma revista de nome significativo: *Nyugat*, quer dizer, *Ocidente*. Dirigiu-a o crítico combativo Hugo Beigelsberg, mais conhecido sob o pseudônimo "Ignotus", espécie de Brandes húngaro; financiou-a um judeu rico de tendências democráticas, o barão Hatvani; colaboraram jovens poetas e romancistas de gostos muito diversos, o "poeta doctus" Babits e o neonaturalista Móricz e muitos outros, unidos pela oposição ao espírito provinciano e atrasado do país. A Hungria deve a eles uma renovação literária completa; e a um pequeno grupo entre eles a preparação da revolução democrática de 1918, que logo se transformará em revolução comunista.

Ao grupo de *Nyugat* pertenciam escritores das mais diferentes ideologias: do conservador Babits até o revolucionário Ady. Ideologia nenhuma se podia atribuir ao fino poeta Kosztolányi[241], discípulo dos simbolistas franceses, cantor de infinitas tristezas na solidão da grande cidade. Nos romances, especialmente em *Edes Anna*, nota-se certa veia dostoievskiana. Um escritor como Kosztolányi só é possível em ambiente literário altamente culto e requintado. Mas o ambiente social da Hungria de 1910 era diferente: feudal e comercial. E contra essa aliança de "sangue e ouro" rebelou-se aquele grupo de espíritos autenticamente revolucionários.

A esse grupo pertenceu Ady[242], que não conseguiu a fama internacional de Petöfi, mas que parece, no entanto, ter sido o poeta máximo dos húngaros. Fora um jornalista provinciano, filho pródigo da *gentry* dirigente, vindo a tornar-se democrata; depois, apóstata da poesia tradicional, tornando-se simbolista; enfim, apóstata do simbolismo, como Blok, para tornar-se socialista. O leitor estrangeiro notará na música do verso de Ady a influência francesa, sobretudo de Verlaine; depois, a influência de Baudelaire, no horror de certos aspectos da vida moderna e no "satanismo" violento do "Hino da Negação"; enfim, a de Rimbaud; mas aí a crítica húngara se opõe às comparações. Está certo que Ady, poeta revoltado, não se parece com ninguém mais do que com Rimbaud; mas este era europeu, revoltado contra a civilização européia; e Ady, era filho de um povo oriental, superficialmente europeizado; até em sua linguagem de poeta moderno e, até certo ponto, afrancesado, encontra a crítica húngara resíduos

---

241 Desider Kosztolányi, 1885-1936.
Lamentos do Pobre Menino (1910); *Lamentos do Homem Triste* (1921); *O Poeta Sangrento* (1921); *Edes Anna* (1927).
J. Turoczi-Trostler: "Desider Kosztolányi". (In: *Nyugat,* 1928.)

242 Endre Ady, 1877-1919.
Novos Poemas (1906); *Sangue e Ouro* (1908); *No Caminho de Elias* (1909); *Deveis Amar-me* (1910); *Vida Fugitiva* (1912); *Nosso Próprio Amor* (1913); *Guiando os Mortos* (1918); *Os últimos Navios* (1923).
G. Földessy: *Estudos sobre Ady.* Budapest, 1921.
B. Révész: *Endre Ady.* Budapest, 1922.
L. Ady: *Endre Ady.* Budapest, 1924.
C. Schöpflin: *Ady Endre.* 2ª. ed. Budapest, 1945.

arcaicos, do "subsolo" da raça; o que tem inspirado interpretações "racistas" e reacionárias desse poeta revoltado. Na verdade, sua revolta devia ter significação diferente. Um espírito tão radical como o de Ady só admitiu uma alternativa: ou europeização completa, ou então deseuropeização completa. A deseuropeização não estava nas cogitações de Ady, que também era radical em política; mas estava no seu subconsciente racial, criando uma poesia inteiramente original, cheia de resíduos de velhos mitos esquecidos, do animismo primitivo. Através de negações blasfemas chegou Ady a uma poesia religiosa de suprema originalidade que lhe forneceu as imagens apocalípticas para simbolizar a guerra e a revolução. Poesia intensamente romântica, mas todo diferente do romantismo húngaro que fora imitação dos romantismos francês e alemão; de modo que os críticos conseguiram, só por meio de artifícios, encontrar precursores de Ady na história literária da Hungria, como o poeta pessimista Vajda. A poesia de Ady parecia aos conservadores um desafio à memória do poeta e herói nacional Petöfi; e o próprio primeiro-ministro, conde Tisza, representante supremo da aristocracia latifundiária e nacionalista, pegou na pena para escrever contra o blasfemador. Ady respondeu com violência; iniciava-se a luta épica entre o poeta e o estadista que durou até a derrota militar da Hungria, em 1918, a revolução e o assassinato do primeiro-ministro; Ady morreu poucos dias antes de estourar a revolução comunista.

Nem Blok nem Ady, por mais avançados que tenham parecido aos contemporâneos, eram "modernistas", no sentido do "modernismo" poético de Apollinaire; aquele modernismo iconoclasta que, por volta de 1910, já se preparava em capitais de civilização muito mais antiga do que Petersburgo e Budapeste: em Paris e Florença, como também em Nova Iorque.

"Esta não é a revolução que eu esperava": esta frase muito citada teria, então, sentido literário; mas também tem, apesar de tudo, sentido político, o da desilusão de sempre dos intelectuais em face da revolução que prepararam. Muitos dos intelectuais russos teriam repetido aquela frase em 1917; podiam repeti-la na Europa central, depois de 1918, embora por motivos diferentes; e, depois de 1922 e 1923, a queixa já se levantou na Itália, na Alemanha e em toda a parte. Seria possível afirmar que as idéias do século XIX, das quais aqueles intelectuais provieram, não eram

capazes de aplicação aos problemas sociais do século XX. No terreno da literatura, os estilos tradicionais tampouco eram capazes de servir a fins revolucionários. São testemunhos dessa situação escritores como Pérez de Ayala e Heinrich Mann, dois representantes típicos da *Intelligentzia* européia, democrática.

Pérez de Ayala[243] é, entre os romancistas europeus do século XX, o maior estilista; e se o estilo fosse a qualidade predominante na arte novelística – o que não acontece – Pérez de Ayala seria um dos maiores romancistas de todos os tempos. Em vez disso, só é um dos mais sutis, dos mais inteligentes. Dura e seca é sua poesia. Não há motivos para desprezá-la; a poesia reflexiva não é inferior a outros gêneros. Mas nota-se o tradicionalismo do poeta. É um intelectual sem a paixão intelectual de um Unamuno; a sobriedade da sua natureza, sempre autocrítica, preservou-o das exuberâncias verbais e sentimentais do "modernismo" hispano-americano; mas tampouco era possível o passo mais adiante, para o modernismo poético europeu. Pérez de Ayala é homem de formação inglesa, um dos espanhóis mais europeizados da época. Mas a sua Europa não é a de 1920, nem sequer a de 1910; antes a de 1890, ou, mais exatamente: a Europa de um "espanhol de 1898". Pérez de Ayala é mais moço do que os grandes chefes do movimento de autocrítica pessimista da Espanha; mas ficou invariavelmente fiel aos seus ideais, só modificados pelo liberalismo

243 Ramón Pérez de Ayala, 1881-1962.
La Paz del sendero (1903); *A.M.D.G.*(1910); *La pata de la raposa* (1912); *Troteras y danzaderas* (1913); *Prometeo, Luz de domingo, La caida de los limones* (1916); *El sendero innumerable* (1916); *Belarmino y Apolonio* (1921); *El sendero andante* (1921); *Luna de miel, luna de hiel* (1923); *Los trabajos de Urbano y Simona* (1923); *El curandero de su honra* (1926); *Bajo el signo de Artemisa* (1943).
R. Cansinos-Assens: "Ramón Pérez de Ayala". (In: *La nueva literatura.* Vol. IV. Madrid, 1927.)
F. Agustín: *Ramón Pérez de Ayala, su vida y sus obras.* Madrid, 1927.
C. Barja: "Ramón Pérez de Ayala". (In: *Libros y autores contemporaneos.* Madrid, 1935.)
C. Claveria: *Cinco estudios de literatura española moderna.* Salamanca, 1946.
K. W. Reinink: *Algunos aspectos literarios u linguisticos de la obra de Ramón Pérez de Ayala.* Haag, 1959.

de Pérez Galdós que ele tomou como guia, enquanto os outros desprezavam o grande precursor. Um romance à maneira das obras de combate anticlerical de Galdós é *A. M. D. G.*, denunciando as práticas de educação dos jesuítas; a paixão algo juvenil das recordações autobiográficas do autor prejudica a obra, que adquiriu novo interesse quando os críticos começaram a compará-la com outras obras de tema idêntico, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce – a comparação sistemática das duas obras iria longe, pela necessidade de analisar elementos formais que são mais que formais. O homem de 98, com toda sua agudeza intelectual, aparece em *Troteras y danzaderas*, crítica cruel da Espanha que só teria dado "troteras y danzaderas" à civilização européia; crítica do ponto de vista de uma boêmia madrilenha, altamente intelectualizada, e ao mesmo tempo crítica dessa boêmia madrilenha e ainda algo provinciana, do ponto de vista de um espanhol altamente europeizado. Considerado como obra de ficção em sentido tradicional, é *Troteras y danzaderas* o melhor romance de Pérez de Ayala, cheio de vida e de paixão humana. Sente-se a escola de Pérez Galdós. Apenas, a tese é injusta. A Espanha também deu alguma outra coisa à civilização européia além de "troteras y danzaderas", e o velho mestre Galdós nunca teria concordado com aquela tese. Pérez de Ayala, e isso revela a sua probidade intelectual realmente exemplar, corrigiu-se a si mesmo. Escreveu *Belarmino y Apolonio*. É a crítica mais atroz que a civilização espanhola já sofreu, personificada como está em dois sapateiros lamentavelmente empobrecidos, um deles julgando-se filósofo porque se dedica aos verbalismos mais absurdos, e o outro julgando-se poeta porque glorificando a vida banalíssima de província, em tragédias pomposas. Mas, desta vez, Pérez de Ayala fica imparcial como o seu mestre. Deixa chover os seus sarcasmos sobre clericais e republicanos igualmente. Como lhe aconselhou Dom Amaranto, o delicioso "sábio de seis pesetas" do "Prólogo", vê de dois lados a Rua Ruera, o palco em que se passa essa tragicomédia espanhola: uma vez com amontoado de velhas casas anti-higiênicas, passíveis de substituição imediata por habitações modernas, e outra vez como panorama da Espanha antiga, mística e artística, indestrutível. Assim, resultou uma obra de valor simbólico, monumento que uma grande inteligência erigiu ao seu grande país. Tem o único defeito, grave aliás, de carecer de calor humano. Os romances posteriores, embora sempre tratando problemas vitais da

Espanha, são como cristais: perfeitos e sem vida. Em vez de desenvolver, "modernizar", a sua poesia, entrou na Academia. O autor de *A. M. D. G.* era incapaz de dar o passo que levou Joyce, de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, à dissolução de forma novelística em *Ulysses*.

O caminho inverso foi o de Heinrich Mann[244], e o caso é tanto mais importante porque se trata do tipo perfeito de um intelectual radical, burguês democrático do século XIX, vivendo em pleno século XX, representante de certa *Intellegentzia* européia de 1910 e ainda de 1920 – pelo menos retratou-o assim seu "frère ennemi" Thomas Mann, nas *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Considerações de Um Apolítico*), no tempo em que Thomas ainda era conservador prussiano. O ponto de partida de Heinrich Mann era de um esteta impaciente: da Alemanha insuportável do Kaiser fugiu para o mundo colorido do Mediterrâneo, imaginando uma Itália d'annunziana, em contraste vivo com a cidadezinha alemã na qual o herói lamentável de *Professor Unrat* martiriza os colegiais e cai em duvidosas aventuras eróticas. Com esse seu melhor romance, cujo enredo e personagens o mundo lá fora conheceu pelo filme *O Anjo Azul*, Mann pertence ao mundo de "troteras y danzaderas" da Alemanha, à *Intelligentzia*-boêmia de 1900 e 1910. Foram motivos estéticos que o irritaram inicialmente contra o mau gosto da arte e do estilo de viver na Alemanha do Kaiser Guilherme II. Aquele romance *Professor Unrat* já é uma caricatura daumieresca do "homem alemão" típico. Caricaturais, também, são os três romances, escritos durante a primeira guerra mundial, nos quais Heinrich Mann esboçou um panorama da sociedade feudal, mi-

---

244 Heinrich Mann, 1871-1950.

Im Schlaraffenland (1901); *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy* (1902/1903); *Die Jagd nach Liebe* (1903); *Professor Unrat* (1905); *Zwischen den Rassen* (1907); *Die Kleine Stadt* (1910); *Der Untertan* (1914); *Die Armen* (1917); *Der Kopf* (1925); *Mutter Marie* (1927); *Eugenie oder die Bürgerzeit* (1929); *Die grosse Sache* (1930); *Die Jugend des Königs Henri IV* (1936); *Die Vollendung des Königs Henri IV* (1938).

H. Sinzheimer: *Heinrich Manns Werk.* Berlin, 1922.

H. Muehlestein: *Heinrich Mann. Verwirklichte Idee.* Zuerich, 1945.

H. Ihering: *Heinrich Mann.* Berlin, 1951.

H. Weisstein: *Heinrich Mann,* Tuebingen, 1962.

L. Winterstein: *Heinrich Mann und sein Publikum.* Koeln, 1965.

litarista e burguesa em agonia: *Der Untertan* (*O Súdito*), *Die Armen* (*Os Pobres*), *Der Kopf* (*A Cabeça*). Depois, quanto mais avançou politicamente para a esquerda, tanto mais retrocedeu literariamente: *Die grosse Sache* (*O Grande Negócio*) retrata a sociedade da República de então, Heinrich Mann já não tinha contato. Ficou, porém, corajosamente fiel à atitude oposicionista, até o fim da vida no exílio. Sobreviverá como vigoroso panfletário político.

O progresso literário, por volta de 1900, só tinha um caminho aberto para a revolta da vanguarda por volta de 1910: através da boêmia. Será este, também, o caminho da literatura norte-americana.

Apesar dos esforços de Howells e poucos outros, a literatura norte-americana do fim do século XIX continuou perfeitamente obra da realidade do país. No tempo da criação dos grandes trustes e da guerra imperialista contra a Espanha, nos tempos mais agitados da Bolsa de Chicago e das jornadas democráticas, de Bryan no Middle West agrário, a literatura norte-americana continuou limitada aos círculos de Boston, que cultivaram a "genteel tradition" novo-inglesa, já mumificada. Mark Twain foi considerado palhaço. Henry James estava, havia muito, expatriado para a Inglaterra. O puritanismo, ainda dominando a opinião pública, impediu a formação de uma boêmia que poderia ser, como em outros países, o núcleo de uma futura revolução literária.

Quem deu o sinal para a revolta foi o próprio imperialismo econômico-político. Em 1898, sob a presidência de MacKinley e o triunfo da "Gilded Age", os Estados Unidos, em guerra contra a Espanha, conquistaram Cuba e as Filipinas; prometeram libertá-las; mas ocuparam-nas por tempo indefinido. Foi então que se levantou a primeira voz de oposição. Em 1900 publicou Moody[245] o nobre poema "An Ode in Time of Hesitation", seguido pela ode "On a soldier Fallen in the Philippines":

> "Blindness we may forgive, but baseness we will smite…",

disse o poeta, lembrando em meio dos "hurras" dos patrioteiros os "sounds of ignoble battle". A crítica falou em "Chénier americano", comparando-

---

245 William Vaughn Moody, 1869-1910.
The Masque of Judgment (1900); *Poems* (1901); *The Fire-Bringer* (1904); etc.
D. D. Henry: *William Vaughn Moody,* New York, 1934.

lhe a coragem à do satírico dos *Jambes*. O estilo dessa sátira moderna era tão classicista como o dos melhores *scholar poets* de Cambridge, Massachusetts. Pode-se afirmar que falta toda relação entre essa poesia oposicionista de 1900 e a poesia modernista de Masters, de 1915, porque a voz de Moody era a de um intelectual isolado. Os recursos poéticos de Moody nunca lhe teriam permitido outra posição do que o protesto moral do não-conformista. Algo como o Moody da prosa, com qualidades artísticas bem menores, seria Winston Churchill[246], que se tornara famoso com três romances históricos sobre momentos decisivos na evolução dos Estados Unidos. Como não-conformista, Churchill escreveu *The Inside of the Cup*, história de um pastor liberal numa comunidade de protestantes ortodoxos; e o mesmo não-conformismo levou-o a apoiar a política antitrustista e anticorrupcionista do presidente Theodore Roosevelt, em romances que foram chamados "sociológicos", porque atacaram, com conhecimentos de causa, as relações entre as assembléias legislativas e as grandes companhias. O realismo moderado e a composição bastante hábil desses romances não chegam a esconder a admiração secreta, involuntária, do escritor pelos grandes piratas econômicos; Churchill foi um realista pós-romântico, não um renovador, mas um epígono.

Uma oposição mais séria começa no "Middle Border", nas grandes regiões agrárias do Oeste, gravemente prejudicadas pelos proibitivos direitos alfandegários do *bill* MacKinley. O democrata Bryan, natureza de apóstolo, é o chefe dos agrários revoltados nas campanhas eleitorais de 1896 e 1900; evocava a memória do grande democrata sulino Jefferson, que lutara contra Hamilton e os capitalistas de Nova Iorque[247]. Na literatura, o precursor do "populismo" fora Edgar Watson Howe[248], o primeiro realista americano, autor da *Story of a Country Town*. Defende as pequenas cidades agrárias do Middle Border; então em 1882, Howe

---

246 Winston Churchill, 1871-1947.
Richard Carvel (1899); *The Crisis* (1901); *The Crossing* (1904); *Coniston* (1906); *Mr. Crewe's Career* (1908); *The Inside of The Cup* (1913); *A Far Country* (1915); etc.
A. H. Quinn: *American Fiction.* New York, 1936.

247 J. D. Hicks: *The Populist Revolt.* Minneapolis, 1931.

248 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 99.

ainda explica a miséria no Oeste pelas condições de vida dos pioneiros. Deveu-se a Turner[249] compreensão melhor da significação histórica do momento em que o território inteiro dos Estados Unidos estava economicamente ocupado: então, o individualismo indômito do pioneiro no Oeste perdeu o sentido; e começou a luta de classe dos agrários contra a sobrevivência do mesmo individualismo desenfreado nos capitalistas das grandes cidades, de Nova Iorque e Chicago. Também perdeu o sentido o romântico "romance da fronteira da civilização", o *Far-West* da tradição de Cooper e Bret Harte; surge o romance "agrário". No princípio ainda foi romance rústico, transfiguração saudosista e idílica do passado, de feição vitoriana, assim como o cultivou Willa Cather[250]; artista conservadora e nobre, cheia de simpatia para com as vítimas mais infelizes, as mulheres e os novos imigrantes europeus; Willa Cather é mesmo uma escritora meio européia; elemento significativo de sua arte é o catolicismo, que então ainda passava por ser a religião "menos americana". Americano autêntico da "fronteira agrária" é Garland[251], "populista", homem pouco culto, hostil à imitação de modelos franceses ou ingleses pelos realistas e naturalistas, excitado e perturbado pela dourina meio socialista de *Progress and Poverty*, de Henry George. *Crumbling Idols* chamou Garland a um volume de ensaios, e esse título define bem o zelo iconoclasta dos

249 F. J. Turner: *The Frontier in American History.* New York, 1920.

250 Willa Cather, 1876-1947.
O Pioneers! (1913); *The Song of the Lark* (1915); *My Antonia* (1918); *A Lost Lady* (1923); *The Professor's House* (1925); *Death Comes for the Archbishop* (1927).
D. Daiches: *Willa Cather, a Critical Introduction.* Ithaca, 1951.
E. K. Braun: *Willa Cather. A Critical Biography.* New York, 1953.

251 Hamlin Garland, 1860-1940.
Main-Travelled Roads (1891); *Prairie Folks* (1892); *Crumbling Idols* (1894); *Rose of Dutcher's Cooly* (1895); *Boy Life in The Prairie* (1899); *The Eagle's Heart* (1900); *A Son of the Middle Border* (1917); *A Daughter of the Middle Border* (1921).
L. L. Hazard: *The Frontier in American Literature.* New York, 1917.
V. L. Parrington: "Hamlin Garland and the Middle Border". (In: *Main Currents in American Thought.* Vol. III. New York, 1930.)
F. Gronewald: *The Social Criticism of Hamlin Garland.* New York, 1943. (Tese da Columbia University.)

seus primeiros romances que Parrington caracterizou como histórias do "man in a state of nature, with exalted social responsabilities". Muitos anos mais tarde, esse Rousseau americano continuou e terminou a sua formidável autobiografa, a saga do Middle Border; mas a crítica aproveita até hoje os evidentes defeitos literários de Garland para não lhe levar a sério a oposição sincera. Preferem elogiar Roelvaag[252], que é um caso singular na literatura americana: esse norueguês, nascido na ilha de Donna, perto do círculo ártico, chegou só com vinte anos de idade nos Estados Unidos, e em língua norueguesa escreveu os romances trágicos da imigração, traduzidos depois para o inglês: *Giants in the Earth*, *The Boat of Longing*.

No mesmo ambiente – o da imigração norueguesa no Middle West dos Estados Unidos – surgira, uma geração antes, o sociólogo Veblen[253]; a sua obra principal, *The Theory of the Leisure Class* já se publicara em 1899, mas ficou durante anos propriedade exclusiva de uma seita de jovens admiradores, alunos e discípulos do professor esquisitão, que Veblen era. Quando, porém, a *Theory of the Leisure Class* chegou a chamar a atenção de círculos mais amplos, produziu o efeito de uma bomba de anarquista; o que Veblen também foi, aliás. Sua sociologia só pode ser por equívoco chamada socialista; é o grito de revolta de um homem primitivo contra as atitudes desumanas e o luxo ostensivo (a "conspicous consumption") da burguesia. Tem força de um libelo satírico; e nota-se que a sátira atinge não somente o luxo bárbaro dos novos-ricos americanos, mas também qualquer tentativa de introduzir nos Estados Unidos padrões mais altos de cultura. Algo comparável a Nekrassov e à "literatura de acusação" russa, Veblen não admite poesia nem arte nem nada de parecido enquanto há problemas sociais para resolver. De Veblen, a oposição passou, através

252 Ole Edvart Roelvaag, 1876-1931.
Giants in the Earth (1927).
N. O. Solum e Th. Jorgensen: *O. E. Reolvaag.* New York, 1939.

253 Thorstein Veblen, 1857-1929.
The Theory of the Leisure Class (1899); *The Place of Science in Modern Civilization* (1921), etc.
J. A. Hobson: *Veblen.* London, 1936.

do marxismo temporário de Beard[254], para o agrarismo de Parrington[255], em que se nota aquela mesma hostilidade vebleniana contra as formas superiores de cultura: nos capítulos literários da sua grande história do pensamento americano, Parrington revela incompreensão hostil de fenômenos como Poe e Henry James, que lhe parecem "fora da realidade americana". Como crítico literário, não é competente. A importância histórica de Parrington reside na sistematização da oposição agrária. A sua conversão ao neojeffersonianismo coincide mais ou menos com a publicidade da *Spoon River Anthology* de Masters[256], ponto de encontro da revolta contra o capitalismo urbano com a poesia modernista. Mas, então, o movimento populista já não é só primitivista. Ainda em Howe e Garland, a aldeia e a pequena cidade do Middle West têm algo de um idílio, perturbado pelas forças econômicas de fora. Agora, a consciência dos fatos e o conhecimento das teorias sociológicas já não permitem essa atitude. Zona Gale[257], que ainda em 1908 cantara o elogio do idílico *Friendship Village*, denunciará em *Miss Lulu Bett* o ambiente mesquinho, de recalques puritanos, da pequena cidade americana como culpado de neuroses. Daí há só um passo para a literatura psicanalítica de Sherwood Anderson.

Uma visão mais larga da realidade americana já não permitiu preocupar-se unilateralmente com a questão agrária. O passo para a crítica social da cidade já fora dado pelo talento de precursor de Henry Blake Fuller[258], filho da rude e meio selvagem Chicago de 1890. Mas foi um "civilized Chicagoan", conforme a expressão de um crítico; um literato

---

254 Ch. A. Beard: *The Economic Interpretation of the Constitution* (1913).
Ch. A. Beard: *Economic Origins of Jeffersonian Democracy* (1915).

255 V. L. Parrington: *Main Currents in American Thought.* 3 vols. New York, 1927/1930.

256 Cf. "As revoltas modernistas", nota 66.

257 Zona Gale, 1874-1938.
Friendship Village (1908); *Birth* (1918); *Miss Lulu Bett* (1920).
A. Derleth: *Still Small Voice. The Biography of Zona Gale.* New York, 1940.

258 Henry Blake Fuller, 1857-1929.
The Cliff-Dwellers (1893); *With the Procession* (1895).
A. Morgan (edit): *Tributes to Henry Blake Fuller From Friends.* New York, 1929.
C. M. Griffin: *Henry Blake Fuller.* Philadelphia, 1939.

afrancesado. Na Europa conhecera Zola; e tornar-se o Zola de Chicago foi sua ambição. Realizou obra de pioneiro, de importância histórica, mas sem capacidade de sair do romantismo da visão; e o romantismo inato de Frank Norris[259] só demonstrou, mais uma vez, que a fórmula européia do naturalismo não era suficiente para resolver o problema literário proposto aos romancistas americanos.

Essa solução encontrou-se numa espécie de naturalismo indígena: o assunto de Zola, visto através do temperamento de um americano rural. Só assim foi possível eliminar o realismo moderado e conformista da "genteel tradition". Eis a posição histórica de Theodore Dreiser[260]. Os começos da sua difícil carreira literária estavam marcados pela indignação das "associações contra a divulgação de livros imorais" e pela covardia dos editores; durante dez anos, Dreiser não podia publicar nada. Foram os anos em que Vizetelly, o tradutor inglês de Zola, foi nos Estados Unidos perseguido pela polícia. Uma crítica superficial pensava só em Zola, ao encontrar em Dreiser descrições meticulosas do ambiente social e sobretudo as famosas "cenas sexuais". Mas seria, com efeito, muito interessante uma comparação sistemática entre Zola e Dreiser; por exemplo, entre *Sister Carrie* e *Nana*. Os naturalismos do francês e do americano têm, igualmente, raízes românticas; daí a superficialidade da análise sociológica e o gosto dos efeitos melodramáticos. As analogias são muitas. Mas não existe, na obra de Zola, *pendant* de *An American Tragedy*. E este fato basta para indicar

---

259 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 102.

260 Theodore Dreiser, 1871-1945.
Sister Carrie (1900); *Jennie Gerhardt* (1911); *The Financier* (1912); *The Titan* (1914); *The Genius* (1915); *The Hand of the Potter* (1918); *Twelve Men* (1919); *An American Tragedy* (1925); *The Bulwark* (1946).
H. L. Mencken: *A Book of Prefaces.* New York, 1917.
T. K. Whipple: *Spokesmen.* New York, 1928.
R. H. Elias: *Theodore Dreiser, Apostle of Nature.* New York, 1948.
F. O. Matthiessen: *Theodore Dreiser.* New York, 1951.
A. Kazin e Ch. Shapiro: *The Stature of Theodore Dreiser. A Critical Survey of the man and his Work.* Indianapolis, 1956.
W. A. Swanberg: *Dreiser.* New York, 1976.
D. Pizer: *The Novels of Theodore Dreiser.* Minneapolis, 1976.

o resultado da comparação: a diferença reside principalmente na atitude moral. Dreiser é tão moralista como Zola, mas chega a outras conclusões. O francês acusa, indignado, uma sociedade corrupta; o americano, em face do mesmo fenômeno, chega a duvidar da existência de leis morais nas quais se poderá estribar a condenação. Zola é um pequeno-burguês irritado contra os vícios dos grandes, cuja corrupção observa, em Paris, de perto. Dreiser é um proletário rural, curioso de verificar os meios pelos quais se vence no grande mundo das finanças e da arte; mas encontra em Chicago e Nova Iorque nada mais que pequenas infâmias e grandes estupidezes, uma vida grosseira sem grandeza, na qual vence nem Deus nem o Diabo mas o indivíduo menos escrupuloso, causando as tragédias sem grandeza dos outros indivíduos. Por um momento pensa-se no realismo trágico de George Eliot, uma Eliot masculina sem reticências. Mas Dreiser não é um intelectual; é homem primitivo. Não tem nada da grande arte de George Eliot; mas sua ingenuidade de homem rural é mais autêntica do que a de novelista da vida rural inglesa. Às vezes, o leitor se lembra de Hardy; e com efeito, com nenhum escritor europeu o autor de *Jennie Gerhardt* e da *An American Tragedy* se parece mais do que com o autor de *Tess of the D'Urbervilles* e *Jude the Obscure*. A sua visão da vida é a de uma luta desesperada sem sentido, de desfecho fatalmente trágico. Dreiser é agnóstico e niilista; pede perdão e "pity" pelos homens, irresponsáveis, no fundo, criaturas às quais o destino prescreveu o caminho da glória ou do crime. Não há nisso nada de predestinacionismo puritano. Antes certo realismo prático de um americano que se encontra surpreendentemente com Nietzsche, substituindo o dualismo entre Bem e Mal pelo dualismo entre Forte e Fraco. Se tudo, neste Universo, é absurdo, o romancista perderia o fio, submergindo em fatos sem significação – se não houvessem os indivíduos fortes que se elevam pelo sucesso. E Dreiser, que sentira "pity" para com as vítimas, não dissimula a admiração que lhe inspira o grande financista Frank Cowperwood, o herói de *The Financier* e *The Titan*. Deste modo, o socialista Dreiser erigiu um grande monumento – não ao capitalismo, mas ao capitalista americano. Mas é Dreiser socialista? Os documentos do seu socialismo, *Looks at Russia* (1928) e *Tragic America* (1913), são posteriores aos grandes romances; e mais tarde revelará, surpreendentemente, tendências reacionárias. Mesmo aproximando-se do socialismo, Dreiser não

abandonou o pessimismo, mas substituiu o niilismo por uma visão maniquéia do mundo – Deus também é o culpado em *The Hand of the Potter*, drama naturalista da perversão sexual inata. A mais hardyana das obras de Dreiser é a última: *An American Tragedy*. Vinte anos antes, Dreiser fora alvo dos moralistas enfurecidos; agora, sua obra-prima foi recebida com respeito geral. A mudança não era só da opinião pública. Dreiser também mudara. O leitor não americano reconhecerá a forte dose de puritanismo tipicamente americano na Justiça implacável que vinga o crime de Clyde Griffiths; explicam-se assim as minúcias da investigação policial e dos debates judiciários que enchem metade da obra. Mas há mais outro motivo para isso: a curiosidade e o sensacionalismo do repórter. Dreiser foi e ficou sempre repórter. *An American Tragedy* não seria mais do que o caso judicial de um indivíduo criminoso, se não fosse uma reportagem minuciosamente documentada; com efeito, grande parte do romance é transcrição, às vezes literal, dos documentos do famoso "Chester Gillette-Grace Brown-murder case" de 1907. Assim revela-se como documento incontestável das conseqüências do individualismo americano dentro do sistema do capitalismo americano – grandiosa acusação contra um sistema social e moral. E à objeção de que nem todos aqueles individualistas, triunfadores ou vítimas do sistema, acabam como assassinos, Dreiser responderia: – mas podiam acabar assim, e ninguém de vós outros é capaz e dizer com certeza por que não acabou assim. Reside nisso mesmo a generalidade simbólica e às vezes angustiosa das obras de arte.

"Obras de arte" é, aliás, maneira de dizer. Dreiser não é somente o pior estilista, o "menos escritor" de toda a literatura americana moderna. Assim como escreve mal, também não sabe pensar direito. Até o seu realismo-naturalismo está sujeito a dúvidas; sua visão do mundo é tão superficial e estreita como a de Veblen e Parrington, excluindo da realidade tudo que não é acessível à observação de um repórter[261]. E, às vezes, esse repórter chega a ser mal informado: desconhece as correntes de idéias no mundo lá fora; nos últimos anos de sua vida, Dreiser, julgando-se ainda comunista, manifestou idéias francamente reacionárias, até fascistas. O prestígio lite-

---

261 L. Trilling: "Reality in America". (In: *The Liberal Imagination.* New York, 1950.)

rário de Dreiser caiu muito depois de sua morte. No entanto, a atuação de Dreiser como pioneiro do novo realismo americano conserva-lhe, até hoje, muitos admiradores. Esses admiradores serão os primeiros a protestar contra a qualificação dos seus romances como grandes obras de arte. Preferem defini-los como documentos da vida americana. Já protestaram contra a definição "Homero de Chicago", e preferem a outra definição "Victor Hugo sem arte". Em vez de "Victor Hugo" dir-se-ia melhor "outro Whitman, também deslumbrado pela realidade americana, mas pessimista"; e o "sem arte" refere-se, além do estilo pesado e *gauche* de Dreiser, ao seu método novelístico de apresentar só e exclusivamente materiais que a própria realidade lhe fornecera. Só assim, pela veracidade absoluta, justifica-se-lhe a existência da literatura. Mas não consegue evitar a deformação pela paixão reformista e por certo sentimentalismo. Pensa-se no relativo valor literário de *Les Misérables*. Talvez o futuro chegue a considerar Dreiser como grande romancista fora ou à margem da literatura.

A grandeza relativa de Dreiser aprecia-se melhor pela comparação com dois romancistas de atitudes algo parecidas que chegaram à notoriedade durante os dez anos do seu silêncio meio forçado, meio voluntário: Sinclair e London. Upton Sinclair[262], repórter como Dreiser, não tem nada da meticulosidade pesada daquele ascendente de alemães; é um americano típico, comunicativo, efusivo, entusiasmado, cheio de boa vontade e zelo de converter a gente, um missionário viajante, pregando, em vez do credo dos metodistas ou batistas, o credo humanitário, ontem o dos tolstoianos, hoje o dos socialistas. Para preparar as conversões em massa, é preciso denunciar, antes, os pecados coletivos: a sujeira nos frigoríficos de Chicago, os salários miseráveis dos mineiros de Colorado, a corrupção dos politiqueiros pelos reis do petróleo, o crime dos juízes de Massachusets, condenando os inocentes Sacco e Vanzetti. A grande utilidade social de obras como *The Jungle* e *King Coal* mede-se pela indignação que provocaram nas

---

262 Upton Sinclair, 1878-1968.
The Jungle (1906); *The Metropolis* (1908); *King Coal* (1917); *100%* (1920); *Oil* (1927); *Boston* (1928); etc.: – *The Profits of Religion* (1918); *The Brass Check* (1919); *The Goose Step* (1923).
F. Dell: *Upton Sinclair. A Study in Social Protest.* New York, 1927.

"classes conservadoras". Com *The Jungle* começou uma grande campanha de purificação, primeiro nos matadouros de Chicago, depois em todos os negócios particulares e públicos. Então, o presidente Theodore Roosevelt, citando uma expressão de Bunyan, no *Pilgrim's Progress*, falou em "muckrakers"; advertiu publicamente contra o perigo de "to stop raking the muck" (Discurso de 14 de abril de 1906). Mas o movimento já estava forte demais[263]. Seu propagandista principal era Lincoln Steffens, que tinha revelado em *The Shame of the Cities* (1904) a corrupção nas administrações municipais; em sua revista *MacClure's Magazine* foi lançado o romancista David Graham Phillips (1867/1911), grande inimigo das forças ocultas de Wall Street (*The Deluge*, 1905). Mas o mais lido dos "muckrakers" foi Upton Sinclair, ele mesmo um personagem de *Pilgrim's Progress*, peregrinando pelo "Valley do Fear" dos grandes trustes para chegar à "Celestial City" da democracia econômica. Upton Sinclair foi homem de coragem indomável, documentando-se como um grande repórter e lutando como um Don Quixote. Sua obra mais pungente talvez seja o panfleto *The Brass Cherck*, contra a venalidade da imprensa norte-americana. Em todo o caso, seus panfletos sem disfarce novelístico são preferíveis aos próprios romances, em que a tendência esmaga o resto: são obras sem arte alguma, sem psicologia nem realismo verdadeiros, embora eficientes como literatura propagandística. Dotado de imaginação melodramática e romanesca, Upton Sinclair preparou o caminho do gênero do romance de aventuras, de tendência socialista. Romances romanescos assim são as obras de Jack London[264], escritor proletário, cuja melhor obra é a autobiografia *Martin Eden*; mas só é preciso compará-lo com Gorki para descobrir a pouca autenticidade do escritor; a sinceridade pessoal do homem Jack London não seria circunstância atenuante. Um temperamento fogoso, quase d'annunziano, mais

---

263 L. Filler: *Crusades for American liberalism.* New York, 1939.

264 Jack London, 1876-1916.
The call of the Wild (1903); *The Sea Wolf* (1904); *The Iron Heel* (1908); *Martin Eden* (1909); etc.
C. London: *The Book of Jack London.* 2 vols. New York, 1921.
Ph. S. Foner: *Jack London, American Rebel.* New York, 1947. (Estudo e trechos seletos.)

destinado ao nietzscheanismo do que ao socialismo, London foi adorado como "romancista do mar", na época de Conrad, e como "novelista do socialismo", na época de Gorki. O público, devorando os livros de London, proporcionou-lhe os lucros régios de um Blasco Ibáñez. A vida de London desmentiu-lhe a literatura.

Todo esse progressismo americano de 1905 estava destinado a acabar com ou sem advertências oficiais, pela fraqueza da sua ideologia, mistura mal digerida de socialismo, anarquismo, pessimismo, agrarismo, idéias de Jefferson, Whitman e Henry George, combinadas com os discursos meio apocalípticos, meio interessados de Bryan e de tantos apóstolos e *reformers* que o solo dos Estados Unidos produz com fertilidade assombrosa. O fim da jornada só podia ser o cepticismo dos idealistas; e nisso Theodore Roosevelt não encontrou motivo para advertências. Robinson[265], chamado "o poeta do cepticismo americano", até gozava da proteção pessoal do presidente. "Richard Cory" é o mais famoso e talvez o mais característico dos seus poemas, a história do *gentleman* que todos na cidade conheceram sem saber da fome espiritual que lhe minou a vida brilhante e vazia –

> "... So on we worked, and waited for the light,
> And went without the meat, and cursed the bread;
> And Richard Cory, one calm summer night,
> We home and put a bullet through his head."

Robinson escreveu muitos poemas assim, "dramatis personae" à maneira de Browning, mas sem o otimismo do grande renascentista inglês. Denunciou a vida americana, as frustrações dolorosas, e sabia guardar a compostura de

---

265 Edwin Arlington Robinson, 1869-1935.
Capitain Craig and Other Poems (1902); *Town Down the River* (1910); *The Man Against the Sky* (1916); *Merlin* (1917); *Lancelot* (1920); *Tristram* (1927); etc.
H. Hagedorn: *Edwin Arlington Robinson, a Biography.* New York, 1938.
E. Kaplan: *Philosophy in the Poetry of Edwin Arlington Robinson*. New York, 1940.
Y. Winters: *Edwin Arlington Robinson.* New York, 1947.
E. Barnard: *Edwin Arlington Robinson. A critical Study.* New York, 1952.
E. S. Fussell: *Edwin Arlington Robinson. The Literary Background of a Traditional Poet.* Berkeley, 1954.

um estóico. Por isso, os contemporâneos consideravam a sua poesia como muito avançada, enquanto a crítica moderna nota antes o sentimentalismo anedótico desse último poeta vitoriano. O Robinson da prosa seria Robert Herrick[266], romancista de técnica tradicional, embora partidário do radicalismo, inimigo de todas as formas da corrupção política, social, moral e intelectual – demonstrou até a coragem de denunciar a idolatria dedicada à mulher americana. Herrick, que acabou num pessimismo apocalíptico, é diferente de quase todos os outros escritores daquela época: é universitário, intelectual. Entra em cena a *Intelligentzia* americana.

"To muckrake" é, no primeiro decênio do século XIX, uma profissão literária especificamente norte-americana. Na Europa do mesmo tempo não se encontrariam analogias. Encontra-se uma na América latina: um grande romancista, dedicado à sátira social contra um ambiente incompreensivo. É o brasileiro Lima Barreto[267]. A aproximação tem o valor de salvar do isolamento completo essa figura singular, sem companheiros na literatura latino-americana da sua época. Mas as diferenças são, evidentemente, marcadas. Lima Barreto é, como seus contemporâneos nos Estados Unidos, um repórter letrado; é, como eles, socialista de temperamento anarquista; é um revoltado contra a ditadura literária do parnasianismo acadêmico, que corresponde, no caso, à "genteel tradition" norte-americana. Mas os Upton Sinclair e os Jack London não têm nada do humorismo corrosivo do mulato brasileiro; não criaram, em toda a sua vasta atividade, nenhuma obra tão espirituosa e tão humana, como *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Chicago e Nova Iorque não são comparáveis ao Rio de Janeiro semicolonial de 1910, ao qual Lima Barreto erigiu, em *Vida e Morte de Gonzaga de Sá*, um monumento. Enfim, o romancista brasileiro deve parte

---

266 Robert Herrick, 1868-1938.
The Man Who Wins (1895); *The Real World* (1901); *The Common Lot* (1904); *Memoirs of an American Citizen* (1905); *Together* (1908); *Clark's Field* (1914); *The End of Desire* (1932).

267 Afonso Henrique de Lima Barreto, 1881-1922.
Recordações do Escrivão Isaías Caminha (1909); *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915); *Numa e a Ninfa* (1915); *Vida e Morte de Gonzaga de Sá* (1919); etc.
F. de A. Barbosa: *A vida de Lima Barreto.* Rio de Janeiro, 1952.

das suas qualidades àquilo que foi a desgraça da sua vida: a boêmia. Lima Barreto é precursor do modernismo brasileiro que se revoltará em 1922, no ano da morte do romancista.

Pois a boêmia é, no princípio do século XX, o núcleo inicial das revoltas literárias. À boêmia de Nova Iorque também caberá o papel de precursora.

Em Greenwich Village, bairro de artistas e estudantes em Nova Iorque, estabeleceu-se a boêmia americana, proclamando a pretensão de inaugurar uma Renascença da civilização americana[268]. Trata-se do último dos movimentos de europeização à maneira de "generación de 1898" e da *Voce*. As forças libertadoras da arte e da literatura da Europa ajudariam a matar o provincialismo puritano de Boston e Cambridge e o das aldeias e cidades do Middle West. Havia alguns europeus em Greenwich Village; e havia muitos americanos europeizados, bem informados; já conheciam Croce, Bergson e até Freud. Como autoridade foi considerado o crítico musical Uneker[269], apóstolo de Ibsen, Strindberg, Gorki, Shaw, Debussy, opondo-se fervorosamente aos ídolos vitorianos; um título como *Iconoclasts* define o homem. Seu romance *Painted Veils* é um panorama fiel daqueles dias, entre revoluções literárias, orgias sexuais e visões místicas. Houve um surto editorial. Joel Spingarn, discípulo de Benedetto Croce, ensinava "Renascença". Isadora Duncan dançava "Renascença". A poetisa da "Renascença Americana" era uma colegial, Edna St. Vincent Millay[270], tornando-se famosa, em 1911, com dezenove anos de idade, pela publicação do poema "Renascence"; sonetista pagã-romântica, eloqüente como

---

268 A. Parry: *Garrets and Pretenders. A History of Bohemianism in America.* New York, 1933.
A. Kazin: "The Joyous Season". (In: *On Native Grounds.* New York, 1942.)

269 James Gibbons Huneker, 1860-1921.
Iconoclasts (1905); *Visionaries* (1905); *Egoists* (1909); *New Cosmopolis* (1915); *Unicorns* (1917); *Painted Veils* (1920); etc.
B. De Casseres: *James Gibbons Huneker.* New York, 1925.

270 Edna St. Vincent Millay, 1892-1950.
Renascence and Other Poems (1917); *The Harp-Weawer and Other Poems* (1923); *Fatal Interview* (1931); *Collected Sonnets* (1941).
E. Atkins: *Edna St. Vicent Millay and Her Times.* Chicago, 1936.

um Keats menor, feminino, estimada também porque sabia acompanhar os sentimentos da época, levantando a voz, em *Justice Denied in Massachusetts*, contra o assassínio legal de Sacco e Vanzetti. Só não sentimos hoje a "modernidade" da sua poesia – mas então a impressão era diferente: "She gave voice to a new freedom, a new equality, the right of the woman to be as inconstant in love as the man..." – poesia da adolescência. Muito disso só era teoria e sonho, irrealizável no ambiente americano de então, como demonstrou bem o processo contra *Jurgen*, o romance rabelaisiano de Cabell[271], o escritor mais característico daquela Renascença meio entusiástica, meio falsa. Um americano moderno, céptico, satisfaz aos seus desejos antipuritanos, inventando um mundo romanesco, fantástico, uma Idade Média aristocrática e lasciva: isso é Cabell. Numa série interminável de romances trata dos feitos de Don Manuel em Poictesme, país dos antepassados medievais dos burgueses da cidade de Lichfield no Estado de Virgínia – como se duas fotografias fossem copiadas uma em cima da outra. Alguns críticos – os que foram jovens quando Cabell apareceu – continuam elogiando-o como um dos maiores poetas em prosa de todos os tempos; outros desprezam-lhe o "subsimbolista" que misturou Stevenson e Anatole France; mas outros condenam-no como o mais covarde dos esteticistas e evasionistas em tempo de revolução social; "sub judice lis est". Críticos mais serenos abrem mão daquela série para guardar *Jurgen*, espécime suficiente da arte apreciável mas limitada de Cabell. Mas o livro tem importância histórica: a vitória que se conseguiu no processo contra a obra "obscena" significou a emancipação da literatura americana.

America's Coming of Age, assim definiu a situação, em 1915, o crítico Van Wyck Brooks, então ainda o mais decidido dos europeizantes, biógrafo do expatriado Henry James e do mal compreendido Mark Twain; vanguardista que, depois, em face de novos modernismos, recuou para

---

271 James Branch Cabell, 1879-1958.
Soul of Melicent (1913); *Cream of the Jest* (1917); *Jurgen* (1919); *Figures of Earth* (1921); *The High Place* (1923); *Straws and Player-Books* (1924); *Silver Stallion* (1926).
H. Walpole: *The Art of James Branch Cabell.* New York, 1920.
H. L. Mencken: *James Branch Cabell.* New York, 1927.

uma posição meio conservadora, meio nacionalista. "America's Coming of Age" a frase tinha vários sentidos, entre outros o de que acabara a época do individualismo econômico dos pioneiros, iniciando a era das lutas de classe. Em 1911, Piet Vlag fundou a revista socialista *Masses*, da qual se dizia que as massas não a leram porque o socialismo ideologicamente pouco seguro dos colaboradores se dirigiu antes aos boêmios sofisticados. É a revista para a qual o grande jornalista John Reed[272] escreveu a célebre reportagem *Dez dias que abalaram o mundo*, sobre a revolução bolchevista de 1917. Nesse ambiente de um jornalismo de vanguarda surgiu a figura de Bourne[273], o "literaty radical", malogrado antes de se lhe abrir o caminho – da revolução política, dizem alguns; da revolução literária, dizem outros. Quem lhe continuará o trabalho, talvez em outro sentido do que Bourne pensara, foi Mencken[274], o "literary radical" dos anos de 1920. E do mesmo jornalismo de vanguarda sairá Sinclair Lewis para a cruzada da demolição satírica do provincialismo americano.

Todos esses partidários da "Renascença" de Greenwich Village criticaram a América, comparando-a com a Europa; Spingarn, Van Wyck Brooks, Bourne, Mencken conheciam bem a França, Inglaterra, Alemanha, Itália, a Europa de Croce, Nietzsche, Roland, Wilde, Shaw, a Europa da vanguarda de 1900; estiveram em Paris, com Gertrud Stein[275], a futura "mãe da emigração literária", ou então mudar-se-ão para Paris, como Margaret Anderson, fundadora da *Little Review* e futura editora de Joyce. Doutro lado, há embaixadores da vanguarda francesa em Greenwich Village: o pintor francês Marcel Duchamp e o pintor Francis Picabia, e estes dois últimos encontrar-se-ão entre os fundadores de Dada. Uma revolução – "outra do que a que eu esperava" – está em marcha.

---

272 John Reed, 1887-1920.
Ten Days That Shook the World (1919).

273 Randolph Silliman Bourne, 1886-1918.
Youth and Life (1913); *The History of a Literary Radical* (1920).
L. Filler: *Randolph Bourne*. Washington, 1943.

274 Cf. "As revoltas modernistas", nota 224.

275 Cf. "As revoltas modernistas", nota 186.

Parte x

LITERATURA E REALIDADE

. . . .

Capítulo I

AS REVOLTAS MODERNISTAS

O CONSENSO geral aponta o ano de 1914 como o verdadeiro fim do século XIX. Quanto à literatura, evidentemente não é possível indicar data tão exata. O fato de que estilos, maneira de escrever e pensar do século XIX sobrevivem em plena época entre as duas guerras mundiais, não é de grande importância; é o epigonismo, sintoma de inércia dos autores e do público. Já importa mais outro fato: a "nova literatura", a que em geral é chamada "modernismo", já apareceu antes da Primeira Grande Guerra, entre 1905 e 1910. O que não importa absolutamente é um terceiro fato: o público e a crítica conservadora não terem percebido o que aconteceu nas vanguardas boêmias de Paris e Berlim, Florença e Nova Iorque; o fato de só terem tomado conhecimento de literaturas inteiras, e tão importantes, como a inglesa e a espanhola só depois de 1918. Trata-se, pois, de um prazo de incubação que vai de entre 1905 e 1910 até 1914 e 1918, tendo a revolução literária coincidido com importantes acontecimentos e modificações na estrutura política e social do mundo. A guerra de 1914/1918 está no centro desses acontecimentos, entre as crises marroquina e balcânica, de um lado, a revolução russa e a revolta do fascismo italiano, do outro.

Nada parece mais natural do que a literatura ter regido àqueles acontecimentos, seja refletindo-os, seja até antecipando-lhe os reflexos psicológicos. Com efeito, um número surpreendentemente grande de

poetas e escritores, em todos os países, revelaram, antes de 1914, espírito profético: Péguy e George, Rilke e D'Annunzio, Maurras e Oriani, Blok e Ady. Nota-se, porém, que todos eles, e até os mais jovens entre esses "profetas", como George Heym e Rupert Brooke, escreveram em estilos passados. Nenhum deles é modernista. E, no momento em que a angústia mais cerrada já pesa sobre a atmosfera, o grande poeta do modernismo, Apollinaire, grita, exprimindo o otimismo dionisíaco de uma geração futura:

"Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers".

Quanto a 1914, a influência deste ano é realmente grande na literatura. Mas é, assim como a dos acontecimentos posteriores, uma influência muito indireta. Os poetas que o fascismo invocou como testemunhas – Yeats, George, D'Annunzio – são, todos eles, da geração precedente. Por outro lado, a revolução social que começou em 1917, na Rússia, não repercutirá na literatura ocidental antes dos poetas ingleses de 1930 e da segunda fase do surrealismo francês. A verdadeira "literatura da guerra de 1914" não começará a aparecer antes de 1928, um decênio depois do armistício. O que havia antes, entre 1914 e 1918, em matéria de literatura de guerra, é uma espécie de reflexo condicionado. Isso não se refere apenas à literatura patriótica, que, como sempre, não tem importância. Pois as expressões da indignação e revolta revelam o mesmo imediatismo. Servem-se, aliás, de estilos tradicionais, como em Barbusse e Wilfred Owen. Mas, quando adotam estilo modernista, como os expressionistas revolucionários na Alemanha, então a guerra e a revolução ficam meros assuntos, quase casuais; a ideologia não é absolutamente "moderna", mas é o humanitarismo jacobino do século XIX, que é novo só para os súditos do Kaiser. O expressionismo não-alemão, o escandinavo ou o de O'Neill, na América, revelaram inclinação semelhante. E, já pouco depois de 1918, a guerra está quase esquecida. Só os anglo-saxões reagiram a 1918 de maneira diferente: desafiando o puritanismo, descobrem o sexo, iniciando-se a viagem de – um crítico malicioso chamou assim a *Ulysses* – "Phallus in Wonderland". O modernismo inteiro, de Apollinaire até Joyce, parece evasionista. A guerra de 1914 deu só uma reação literária imediata, direta, sincera e radical: é o movimento de Dada.

Em certo sentido, esse resultado é perfeitamente justo. Costuma-se tratar Dada como *intermezzo* efêmero, mistificação ridícula, logo abandonado pelos próprios dadaístas. Na verdade, Dada é a forma mais coerente do modernismo da época entre 1905 e 1925; é tão radical porque significa o momento em que o modernismo se encontrou com a realidade.

A realidade era o corpo social dominado pelo imperialismo, com todas as suas conseqüências. Como pode reagir a essa realidade o modernismo, senão pela negação radical, que é Dada? Existem várias teorias, destinadas a esclarecer o fenômeno do imperialismo[1]; a teoria econômica de Lenin; a teoria política de Spengler; a teoria psicológica de Arthur Salz, que considera todos os motivos alegados pelos imperialistas como meras "racionalizações", pretextos da vontade do poder. Dessas teorias pode-se extrair alguma coisa para esclarecer o fenômeno do modernismo. A tese econômica implica a destruição, embora não completa, das classes médias; explica-se assim a segregação da classe literária (que faz parte, em 1910, das classes médias); nasce uma nova boêmia, afastada das realidades econômicas; é mais uma vanguarda independente, antitradicionalista, assim como nos começos do romantismo. Do romantismo lembraram-se várias correntes modernistas, sobretudo o surrealismo. Esse neo-romantismo enquadra-se na tese do "imperialismo psicológico", de Salz; seu *pendant* no terreno da literatura e arte seria a "mania infantil de onipotência", para falar em termos de psicanálise; a ambição de criar um mundo autônomo, à parte da realidade; e, em relação à realidade, esse mundo autônomo será, fatalmente, uma estrutura romântica.

Essas analogias, que se aplicam tão bem ao modernismo, não se aplicam, infelizmente, só ao modernismo. Se a "mania infantil de onipotência" constitui a raiz psicológica da arte, então é a raiz de toda arte, de todos os estilos; e, realmente, as boêmias e vanguardas acompanham a evolução inteira da literatura desde a Renascença. Para definir a vanguarda modernista falta mais um elemento; e este pode ser fornecido pelo papel que o imperialismo desempenhou depois de 1905 e 1914: rompeu o famoso Equilíbrio europeu, o político, o econômico, o social, e, enfim, o equi-

---

1 J. Schumpeter: *The Sociology of imperalism*. New York, 1955.

líbrio espiritual em que se baseava a literatura de 1900. Concluir daí que a arte modernista foi o resultado do desequilíbrio mental dos modernistas seria um trocadilho de crítica reacionária. Na verdade, aquele desequilíbrio significava a desarmonia entre os órgãos estruturais da sociedade, desordem comparável à que existe entre as atividades econômicas no momento da crise de um sistema social. Não há, então, possibilidade de ajuste; e os membros continuam a viver em relativa autonomia, como tumores dentro de um corpo doente. O modernismo é, deste modo, uma literatura relativamente autônoma. Sofre com as dores do corpo inteiro e reflete as intervenções cirúrgicas que a guerra e a revolução representam. Mas guarda sempre uma autonomia que nenhum estilo literário, desde a Renascença, possuíra. Daí a impressão de o cubismo ou o modernismo constituírem novidades absolutas, contrárias a todos os cânones que, desde a Renascença, dominaram a pintura e a literatura. A evolução do estilo modernista obedeceu a leis autônomas, independentes da realidade social. A própria função do modernismo na história literária consiste no seu afastamento da realidade: da realidade de 1910 e 1914, a que não conseguiu sobreviver.

Por isso, o modernismo nasceu fora da vida literária reconhecida pelo público e pelos poderes estabelecidos; muito mais "fora" do que qualquer movimento literário novo de épocas passadas, ao ponto de o público, inclusive a crítica conservadora, durante muitos anos, não lhe perceberem a existência. Nem sequer seria exato afirmar que o modernismo nasceu como literatura de uma boêmia. Nasceu dentro de uma boêmia que, ela mesma, não era modernista.

A mais antiga dessas boêmias pré-modernistas foi a boêmia alemã em Munique, cidade dos pintores – a relação com a pintura será característica do modernismo literário. O órgão do grupo era a revista político-satírica *Simplicissimus*, fundada em 1896, especializada em ataques mordazes contra o Kaiser, a burocracia prussiana, o clericalismo bávaro, o epigonismo literário. *Simplicissimus* devia sua popularidade e influência às *charges* espirituosas de Thomas Theodor Heine, pintor notável cujo talento em deformação, vindo antes do tempo, só encontrou aberto o campo da sátira. Colaboraram as melhores forças da nova geração – Thomas Mann, Heinrich Mann, Wedekind, muitos poetas simbolistas da brigada ligeira – sempre com o intuito de irritar os instintos moralistas e patrióticos da

burguesia. *Simplicissimus* sofreu inúmeros processos por ter publicado textos e desenhos obscenos, e certos redatores passaram metade da vida na prisão: ofenderam os bons costumes, a pátria e Sua Majestade, o Imperador.

Entre os redatores do *Simplicissimus* o mais denunciado pela política e o mais condenado pelos tribunais foi Frank Wedekind[2]: defendendo, num poema, um zoólogo, acusado do crime de lesa-majestade, advertiu a mocidade contra o estudo da zoologia, porque não seria possível pronunciar o nome de qualquer animal sem ofender o imperador. O próprio Wedekind não se cansou de zombar de todas as leis divinas e humanas. Na comédia *Der Marquis von Keith* (*O Marquês de Keith*), aliás o panorama mais vivo da boêmia de Munique, o "herói" é um "brasseur d'affaires", meio palhaço, meio criminoso, que, no fim, em face duma catástrofe financeira, não se quer suicidar: "A vida é uma montanha russa..." Na tragédia *Fruehlings Erwachen* (*Despertar da Primavera*) defendeu as relações sexuais entre colegiais de quinze anos, acusando pelo desfecho trágico a imbecilidade dos professores e a incompreensão dos pais. A Alemanha inteira assustou-se das tragédias *Erdgeist* (*Espírito da Terra*) e *Die Buechse der Pandora* (*A Caixa de Pandora*), história de uma prostituta nata que, em ambiente de jogadores, escroques, rufiões e perversos, arruína famílias inteiras para acabar nas mãos do tarado Jack the Ripper; e essa Lulu, última encarnação da "femme fatale" do romantismo, Wedekind apresentou-a como ideal feminino; o culto do dramaturgo ao "espírito da carne" é mesmo herança romântica. No "tratado" *Mine-Haha* recomendou a educação das moças para o amor, falando – em 1900 – em banhos e ginástica sem roupa; e em *Totentanz* (*Dança Macabra*), o marquês de Casti-Piani explica à secretária de uma associação contra o vício os méritos da sua profissão:

---

2 Frank Wedekind, 1864-1918.
Fruehlings Erwachen (1891); *Erdgeist* (1897); *Der Marquis von Keith* (1900); *Der Kammarsaenger* (1900); *Mine-Haha* (1900); *So ist das Leben* (1901); *Die buechse der Pandora* (1903); *Hidalla* (1904); *Totentanz* (1905); *Musik* (1906); *Zensur* (1907); *Schloss Wetterstein* (1910); *Franziska* (1911); *Simson* (1913); *Herakles* (1917).
P. Fechter: *Frank Wedekind*. Leipzig, 1920.
A. Kutscher: *Frank Wedekind*. 3 vols. Muenchen, 1922/1931.
F. Gundolf: *Frank Wedekind*. 2.ª ed. Frankfurt, 1956.

"Ninguém propicia à humanidade tanta alegria e prazer como eu!"; Casti-Piani dedica-se ao tráfico de brancas. Todo mundo se riu do caso desse dramaturgo sem jeito e *blagueur* satanista, andando de cidade para cidade, cantando nas casas de diversões suas poesias obscenas: um palhaço disfarçado de Satã.

A carreira estranha de Wedekind parecia justificar essa apreciação desdenhosa. Filho de uma família respeitável de oficiais, altos funcionários e magistrados, entrou na vida como chefe de publicidade de uma fábrica de conservas, viajou pela Europa como secretário de um circo; gostando de inventar aventuras, alegou ter sido acrobata, professor de canto, Sherlock Holmes, Caruso e Casti-Piani. De um homem assim não se podia esperar, no teatro, outra coisa do que a dramatização das "sujeiras" e "porcarias" de Zola, que justamente então começara a assustar os leitores alemães. Com efeito, os assuntos de Wedekind, sobretudo considerando-se o grande papel da sexualidade nos seus dramas, são os assuntos do naturalismo; e, como naturalista, foi Wedekind, durante a sua vida, sempre considerado. Só muito depois os expressionistas eram capazes de descobrir a diferença. O estilo de Wedekind nos seus dramas parece muito naturalista: é menos a linguagem da vida quotidiana do que a dos jornais, de sublimidade falsificada e vulgaridade involuntária. Não é, como acreditava a crítica conservadora, um péssimo estilo, mas um dos recursos de Wedekind para "desrealizar a realidade", para criar a atmosfera artificial de um gabinete de figuras de cera, habitado por personagens fantásticos, bonecos sem alma. Nesse estilo, Wedekind é capaz de exprimir profundas e sinceras emoções poéticas, como nas cenas de amor dos colegiais em *Fruehlings Erwachen* (*Despertar da Primavera*). Em Wedekind existe um romântico que esconde com pudor os seus sentimentos. Não pretende ofender o pudor dos outros: defende o seu aparente imoralismo com o zelo de um puritano; está imbuído da sua grande missão de libertar a mulher, última portadora dos instintos, ainda não quebrados, da santa Natureza. Seu humorismo burlesco também lhe serve de arma para purificar a atmosfera deste mundo, que é um inferno porque é governado pelos erros, pela estupidez e pelos instintos cegos, não esclarecidos. Só o moralista de tão firmes convicções era capaz de conceber e realizar o que o naturalismo, agnóstico em matéria de moral,

nunca conseguira: verdadeiras tragédias, desfecho fatal, como *Erdgeist* (*Espírito da Terra*) e *Die Buechse der Pandora* (*A Caixa de Pandora*). Os contemporâneos não perceberam isso porque a técnica dramatúrgica, chamada "inabilíssima', de Wedekind, os perturbava. Este, porém, não pretendia imitar a "vida" nem qualquer modelo literário. Em *Fruehlings Erwachen* (*Despertar da Primavera*), adotara a técnica de cenas rápidas, do "Sturm und Drang". Sua dramaturgia é a de Kleist, a de George Büchner, que só então foi redescoberto. Escreveu, de propósito, sem qualquer verossimilhança ou coerência. Não era inábil, mas antinaturalista. Só depois de 1918, já na época do expressionismo, compreende-se esse antinaturalismo, que também lembra muito ao Strindberg da segunda fase e ao próprio expressionismo. Então, houve uma "moda de Wedekind", que foi durante certo tempo o dramaturgo mais representado na Alemanha; também foi estudado na Escandinávia, na Rússia e nos países anglo-saxônicos; O'Neill o conhecia bem. Os motivos dessa moda não eram, entretanto, puramente literários. O moralismo de Wedekind encontrara-se com o imoralismo do pós-guerra imediato; e quando as suas audácias se tornaram lugares-comuns, quando todas as moças já foram educadas assim como *Mine-Haha* aconselhara, o poeta caiu em olvido injusto. Mas foi ele a primeira grande admiração de Brecht.

Wedekind foi um solitário no seu tempo, mesmo dentro da boêmia. Mas foi imitado por muitos, compreendido por alguns, e uma vez até ultrapassado. Do grande sucesso de *Fruehlings Erwachen* dá testemunho o *Professor Unrat*, de Heinrich Mann[3]: mais um daqueles professores imbecis e sádicos que maltratam a juventude nos colégios. E surgiu um representante quase genial dessa mocidade, Gustav Sack[4], que os editores sabotaram de tal modo que, ao morrer na guerra mundial, o mundo ainda não tomara conhecimento do seu sexualismo exuberante e romântico – os seus romances contêm, em prosa, toda a poesia da qual um Wedekind mais ingênuo, mais bárbaro, teria sido capaz. Enfim, a fase Wedekind foi

3 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 244.

4 Gustav Sack, 1885-1916.
Ein verbummelter Student (1917); *Ein Namenloser* (1919).

ultrapassada por Sternheim[5]. Nas suas comédias mordazes, antes farsas altamente sofisticadas, o sexo não desempenha o primeiro papel; mesmo em *Die Hose* (*A Calcinha*), que fez escândalo porque pela primeira vez essa peça do vestuário íntimo feminino deu título a uma obra dramática, o enredo só gira em torno da reputação social do burguês que é o dono da dona da calcinha. Sternheim, declarando-se admirador de Heine e Wilde, foi, ele mesmo, um burguês alemão, rico, afrancesado, em revolta permanente contra os burgueses alemães, prepotentes, incultos e provincianos. Parece um radical racionalista à maneira de Heinrich Mann. Mas a sua técnica dramatúrgica é antinaturalista como a de Wedekind, deformando de propósito a realidade; e nos contos satíricos fantásticos de *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* (*Crônica do Começo do Século XX*) chega à deformação estilística: modificação arbitrária da sintaxe e da ordem normal das palavras, eliminação sistemática do artigo definido. Revelou-se, depois, que Sternheim costumava redigir em alemão normal, elaborando depois a versão "moderna"; e falava-se de mistificação. Não há motivo para denunciar assim um escritor que já em 1915 descobriu o valor de Franz Kafka. A deformação da realidade foi necessidade íntima em Sternheim, um dos pouquíssimos alemães modernos dos quais a vanguarda francesa tomou conhecimento. O romantismo algo sentimental que em Sternheim, assim como em Wedekind, se escondeu atrás de cinismos mordazes, apareceu como lirismo de boêmia em Schickele[6], alsaciano, escritor de língua alemã e coração francês, enamorado dos *boulevards* de Paris e das margens do Reno, denunciando a espionagem e os negócios duvidosos na Suíça durante a guerra, celebrando a sua Alsácia natal como terra da síntese européia:

---

5 Carl Sternheim, 1881-1942.
Die Hose (1911); *Die Kassette* (1912); *Buerger Schippel* (1912); *Der Snob* (1913); *1913* (1914); *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* (1918); *Europa* (1919); *Berlim oder Juste Milieu* (1920); *Schuhlin* (1927), etc.
F. Eisenlohr: *Carl Sternheim, der Dramatiker und seine Zeit.* Muenchen, 1926.

6 René Schickele, 1883-1940.
Schreie auf dem Boulevard (1913); *Benkal, der Frauentroester* (1914); *Hans im Schnakenloch* (1915); *Mein Herz, mein Land* (1919); *Das Erbe am Rhein* (1925/1927); *Die Flaschenpost* (1937).
Rainer Schickele: "René Schickele". (In: *Books Abroad*, XV, 1941.)

um idealista infeliz e desiludido, e, no entanto, ébrio, como os modernistas autênticos, da beleza da vida; expulso da Alemanha pelos nazistas, morreu na França, em janeiro de 1940, antes de experimentar a derrocada das suas ilusões.

A maior figura da "boêmia" pré-modernista alemã foi Hermann Hesse[7], embora os admiradores da sua poesia lírica não quisessem concordar com essa classificação. Hesse é, ou melhor, foi o último poeta romântico da Alemanha. Os seus temas poéticos – a infância esquecida, amores irrealizáveis, a noite, a solidão – e a sua métrica, tradicionalista no sentido da tradição popularizante da poesia lírica alemã, revelam em Hesse um último descendente dos Eichendorff e Mörike, com forte dose de sentimentalismo irônico à maneira de Heine. Não há motivo para desprezar essa poesia, comovida e comovente; mas é poesia de um adolescente provinciano, poesia anacrônica. Foi essa poesia anacrônica, misturada com o humorismo rústico e saudável da gente suíça, que tanto agradou ao público de 1904 no romance *Peter Camenzind*, expressão, além disso, da saudade insaciável dos alemães pela Itália, o Sul, a distância. O sucesso enorme desse livro restabeleceu materialmente a situação de Hesse, que não fora das mais seguras: filho de família ortodoxa e pietista, destinado a tornar-se missionário protestante na Índia, revoltou-se no colégio contra o pietismo, contra a disciplina das línguas clássicas, contra o utilitarismo da educação alemã. Tomou parte numa revolta de colegiais – uma daquelas revoltas

---

7 Hermann Hesse, 1877-1962.

Hermann Lauschers hinterlassene Schriften (1901); *Gedichte* (1902); *Peter Camenzind* (1904); *Unterm Rad* (1906); *Gertrud* (1910); *Unterwegs* (1911); *Die Rosshalde* (1914); *Demian* (1919); *Siddharta* (1922); *Der Steppenwolf* (1927); *Narziss und Goldemund* (1930); *Neue Gedichte* (1937); *Das Glasperlenspiel* (1943); etc.

H. Ball: *Hermann Hesse.* Berlim, 1927.

H. R. Schmid: *Hermann Hesse*. Muenchen, 1928.

M. Schmid: *Hermann Hesse. Weg und Wandlung.* Zuerich, 1947.

R. Matzig: *Hermann Hesse.* Stuttgart, 1949.

H. Levander: *Hermann Hesse.* Stockholm, 1950.

G. Hafner: *Hermann Hesse. Werk und Leben.* Nurnberg, 1954.

B. Zeller: *Hermann Hesse.* London, 1976.

F. Boettger: *Hermann Hesse.* Berlin, 1976.

das quais nascerá a associação pré-nazista "Wandervogel" – evadiu-se para a Suíça, viveu na solidão de adolescente desgraçado a sua própria poesia, restabeleceu-se como o seu Peter Camenzind na natureza. O livro tornou-o rico, o casamento com a filha de uma família da burguesia nobre da Suíça completou-lhe a educação para burguês, vivendo agora numa vila suntuosa às margens do lago de Constança. Evadiu-se, porém, outra vez, levando nos arredores do lago uma vida de pescador primitivo. Veio, nas vésperas de 1914, o divórcio inevitável; depois, o colapso de nervos quase até a loucura, a cura psicanalítica, vida nova nos círculos de poetas e pintores vanguardistas da Suíça, contatos com Apollinaire e Picasso, atividades subversivas, em plena guerra, contra o militarismo alemão, simpatia ativa para com o movimento recém-fundado de Dada. Em 1919 aparece um Hesse diferente no romance *Demian*, tão diferente que para evitar confusões preferiu publicá-lo sob o pseudônimo de "Sinclair". O Hesse de *Demian* é, no fundo, o mesmo adolescente de 1900; apenas, a religiosidade recalcada é agora fervor místico que se refere a Dostoievski. O romantismo converteu-se em anarquismo político de acentos humanitários, a revolta do adolescente perpétuo em profecia apocalíptica de *tabula rasa*: para que assuma o poder político e espiritual a nova juventude do mundo. A mocidade expressionista recebeu *Demian* com a mais profunda gratidão, como mensagem de saúde espiritual depois da doença da guerra. Mas o mensageiro continuou doente. Procurou remédios na sabedoria da Índia e da China e, novamente, na psicanálise. E, de repente, veio a explosão inesperada dos instintos no *Steppenwolf* (*O Lobo das Estepes*), romance da crise neurótica de um homem de cinqüenta anos, que coincide com a crise neurótica do mundo entre as duas guerras. Hesse sempre deu exemplos: em *Peter Camenzind*, em *Demian*, no *Lobo das Estepes*; e, enfim, depois da castástrofe da Segunda Guerra, na maior das suas obras, *Das Glasperlenspiel* (*O Jogo das Pérolas de Vidro*). É o romance utópico da salvação do Espírito numa "província pedagógica" (o tempo é de Goethe), numa ilha no meio do mar da destruição e barbárie; um *pendant* positivo do *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, inspirado, como este, pela religião da música. Pois Hesse não tem outra religião. É anticristão decidido; mas não tem nada de nietzschiano; é um humanitário, um coração generoso; e encontrou, depois de 1960, uma surpreendente repercussão internacional.

A Obra de Hesse tem algo de romântico e algo de ex ou supratemporal, apesar de tão intimamente ligada aos movimentos políticos e espirituais da época. Quem duvidar, porém, da situação do pós-romântico Hesse dentro da evolução do modernismo, faça o experimento de combinar de novo os elementos da sua vida – fuga da casa paterna, religiosidade recalcada, lirismo e anarquismo dostoievskiano, crises sexuais de um eterno adolescente, crises irresolúveis do individualismo – transportando esses elementos da atmosfera provinciana para a da grande capital e de um mundo mais requintado, substituindo o romantismo pelo simbolismo, e encontrará um leitor apaixonado de Hesse, anotando no 22 de junho de 1939 no seu *Journal*: "... j'avais lu, et avec grand appétit, *Demian* de Hesse...". Esse leitor é André Gide[8]. As analogias são muitas; e para o esclarecimento da posição histórica de Gide, em 1900 e em 1920, talvez sirvam melhor do que as análises mais sutis da sua personalidade e da sua obra, aspectos de um indivíduo que, por definição, escapa a todas as definições.

---

8 André Gide, 1869-1951.
Les Cahiers d'André Walter (1891); *Traité du Narcisse* (1891); *Paludes* (1895); *Les Nourritures Terrestres* (1897); *L' Immoraliste* (1902); *Prétextes* (1903); *La porte étroite* (1909); *Corydon* (1911); *Le retour de l'enfant prodigue* (1912); *Les Caves du Vatican* (1914); *La symphonie Pastorale* (1919); *Dostoievsky* (1923); *Les Faux-Monnayeurs* (1926); *Si le grain ne meurt* (1926); *Le Journal des Faux-Monnayeurs* (1926); *Num quid et tu*? (1926); *Voyage au Congo* (1927); *L' École des Femmes* (1929); *Nouvelles Nourritures* (1936); *Retour de l' U.R.S.S.* (1936); *Journal* (1940).
P. Souday*: André Gide.* Paris, 1927.
R. Lalou: *André Gide.* Strasbourg, 1928.
Ch. Du Bos: *Dialogue avec André Gide.* Paris, 1929.
R. Fernandez: *André Gide.* Paris, 1931.
L. Pierre-Quint: *André Gide, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1933.
Cl. Mann: *André Gide and the Crisis of Modern Trought.* New York, 1942.
P. Archambault: *Humanité d'André Gide.* Paris, 1946.
Van Meter Ames: *André Gide.* Norfolk, Conn., 1947.
L. Thomas*: André Gide. The Ethic of the Artist,* London, 1950.
R. M. Albérès: *L'Odyssée d'André Gide*. Paris, 1951.
A. J. Guérard: *André Gide.* Cambridge, Mass., 1951.
J. O'Brien: *Portrait of André Gide. A Critical Biography.* London, 1953.
R. Lafille: *André Gide, romancier.* Paris, 1954.
R. Mallet: *Une mort ambigue.* Paris, 1955.

A primeira mais elucidativa dessas analogias é a fuga da casa paterna. A vida íntima de Gide é fuga perpétua de "enfant prodigue"; perpétua, porque a libertação nunca foi definitiva. O motivo reside menos no poder invencível dos cânones morais da família francesa, que Gide odeia tanto, do que na fraqueza sentimental do individualismo gidiano: foge para voltar; e volta sempre para fugir de novo. É o individualismo impermeável, mas precário, do adolescente; e Gide continuou em certo sentido durante a vida toda adolescente, porque a anomalia sexual o excluiu da comunidade dos adultos. Como eterno adolescente, Gide continua sempre diante das portas da vida. Guarda a aparente liberdade de escolher seu futuro: eis a base da famosa "disponibilité" gidiana, que não é o oportunismo estético, mas indecisão moral. Daí a oscilação permanente entre obras de imoralismo e obras de puritanismo, entre os pólos *L'Immoraliste* e *La porte étroite*. Daí a oscilação permanente entre acessos de calvinismo, herdado dos antepassados, e a tentação de inverter esse calvinismo; de abandonar a fé em Deus para acreditar, tanto mais firmemente, no Diabo. Por isso, a famosa sinceridade de Gide, seu único critério moral e estético, parece, com freqüência, intimamente insincera. O grande revolucionário foi tradicionalista. O defensor dos instintos, inclusive dos instintos perversos, foi puritano. Até sua morte foi, conforme a definição de Robert Mallet, "une mort ambigue". Ambigüidade é a palavra-chave de Gide; mas também é a palavra-chave da Arte, que, por definição, nunca se enquadra em sistema lógico. As aparentes limitações de Gide são indícios de sua verdadeira grandeza: revoltou-se contra a ética tradicional porque era só e unicamente artista, não admitindo outros critérios senão os estéticos. A leitura do *Journal* de Gide mostra um homem que durante sessenta anos viveu só para a literatura e para a arte. É um esteta.

Mas Hesse não ficou, para falar como Kierkegaard, na "fase estética"; evoluiu para a "fase moral" e a "fase religiosa". Não é um adolescente perpétuo. Sua fuga da casa paterna foi ato decisivo que não precisava repetir. Amadureceu. Sua moral não é estética. Ao contrário: sua estética é inspirada por preocupações morais. Muito menos o preocupa a expressão formal. Daí o aspecto anacrônico e provinciano da sua poesia. Gide, porém, encontra-se desde cedo no centro do vanguardismo literário do mundo. Como adolescente de 1890, será fatalmente simbolista; e, num sentido

mais amplo da palavra, sempre continuará simbolista: como esteticista à maneira de Wilde, de 1900; como individualista à maneira de Nietzsche, de 1910; como anarquista místico à maneira de Dostoievski, de 1920. O poeta simbolista André Walter, ao qual Gide atribuiu as suas primeiras poesias, terá vida tão tenaz como o poeta romântico Hermann Lauscher, ao qual Hesse atribuiu o seu primeiro livro de versos. Seria, no entanto, artifício exagerar a analogia. Dois individualistas nunca se parecem tanto. O alemão provinciano Hesse é mais sentimental, mais triste. O adolescente Gide encontra o mundo aberto. Antecipa, por mais do que um decênio, a ebriedade de quem "a bu tout l'univers": na prosa whitmaniana da *Nourritures terrestres*. A consciência artística de Gide condenará, mais tarde, esse lirismo. A sua obra principal de entre 1900 e 1910, *La porte étroite*, é protótipo do neoclassicismo de um romântico disciplinado. Obra típica da época do Equilíbrio europeu. Na verdade, Gide fugiu do lirismo para não perder, pela exaltação da Vida, a disponibilidade, a liberdade de escolha do individualista. O classicismo, com todos os seus rigores, ofereceu-lhe paradoxalmente liberdade maior. Esse classicismo de Gide só é forma: é forma atrás da qual é possível esconder as fugas e voltas e novas fugas e todos os *Prétextes* da vida do espírito em disponibilidade. Por essa forma impecável pagou-se um preço alto. Sempre quando uma geração acreditava encontrar o seu próprio retrato numa obra de Gide, tratava-se de um equívoco. No fundo, as obras de Gide só têm significação e importância para ele mesmo; por fora, são brilhantíssimos exercícios de estilo. E há quem acredite que na obra de ficção do escritor não se encontra nenhuma peça de significação bastante geral e permanente para sobreviver – quer dizer, sobreviver como obra de arte; a importância de Gide como crítico, psicólogo e moralista é, porém, indiscutível. Sua obra-prima permanente seria o *Journal*.

Outra coisa, porém, é a significação histórica; e neste sentido, como em outros, é extraordinária a importância das *Caves du Vatican*. Desenvolvendo a doutrina da "disponibilité" até chegar à teoria da "gratuité", Gide encontra-se com o mundo irreal do modernismo. As *Caves du Vatican* são uma farsa da época de Apollinaire e Max Jacob. Depois, só faltava a "transformação absurda do mundo pelo ato gratuito da guerra" para libertar a Gide do seu isolamento; até então fora escritor para poucas centenas de leitores. Em 1920, Gide é o chefe da mocidade francesa; é o que o autor de

Demian é, nesse mesmo momento, para a mocidade alemã. Chegam a ver Whitman, Dostoievski e Joyce só através dos olhos de Gide. Essa sua nova situação deve-se, pelo menos em parte, a certos atrasos na estrutura social da França: só por volta de 1920, a dissolução da família francesa atingiu o grau necessário para dar ressonância às reivindicações daqueles adolescentes; então, todo mundo era adolescente como o "adolescente" Gide. Desse acordo efêmero nasceu a obra mais ambiciosa de Gide: *Les Faux-Monnayeurs*. Dessa feita, auto-análise e autocrítica do escritor coincidiram com análise e crítica da geração e da época. Apenas, para guardar a liberdade do individualista, a "disponibilité", era preciso manter-se a distância da realidade e dos seus compromissos. O método novelístico, indireto, de Henry James e Conrad ofereceu possibilidade para tanto; mas ao preço de transformar a realidade novelística dos *Faux-Monnayeurs* em mundo de sombras. Gide não saíra do individualismo. A "crise" desse individualismo, refletindo-se na adesão ao comunismo e, logo depois, na apostasia do comunismo, foi da maior importância para os discípulos-adeptos de Gide, abrindo-se diante deles o abismo entre a revolução dos instintos e a revolução social. Para o próprio Gide, apenas foi mais um incidente. Já resolvera, para si, o problema na *École des femmes*, complemento das *Caves du Vatican* e dos *Faux-Monnayeurs* e talvez a mais perfeita das suas obras de ficção. Na *École des femmes*, a "gratuité" e a necessidade social da convivência dos homens identificam-se pelo conceito da Graça: solução digna de um contemporâneo dos jansenistas e jesuítas; de um clássico das letras francesas.

A influência de Gide foi imensa; mas foi antes de ordem moral do que literária. O autor de *L'Immoraliste* desencadeou uma revolução moral no mundo inteiro. Mas não foi possível imitar o autor de *La porte étroite* e dos *Faux-Monnayeurs*. A mistura caracteristicamente gidiana de imoralismo e classicismo talvez só se encontre em Radiguet[9]: *Le diable au corps*, o romance "maquiavelicamente" cínico do adultério da mulher de um soldado, em guerra, com um adolescente; e *Le Bal du comte d'Orgel*,

9 Raymond Radiguet, 1903-1923.
Le diable au corps (1923); *Le Bal du comte d'Orgel* (1924).
J. Cocteau: "*Prefácio*" *de "Le Bal du conte d' Orgel"*. Paris, 1924.
K. Goesch: *Raymond Radiguet.* Paris, 1956.

pastiche diabolicamente hábil do moralismo e do estilo do século XVII. Os que conheciam Radiguet pessoalmente querem garantir-nos que o rapaz foi um gênio. Sem subestimar a estupenda "craftsmanship" desses dois romances escritos por um adolescente, fica uma dúvida: só parecia gênio, talvez, porque, morrendo com 20 anos de idade, não teve tempo para provar que foi apenas um grande talento.

As mesmas relações superficiais, que ligam Hesse à boêmia pré-expressionista da Alemanha, existem entre Gide e o grupo dos poetas "fantaisistes" do Montmartre. Ao imoralismo corresponde o libertinismo; e ao classicismo, a imitação, de propósito, da Pléiade. A "gratuité', que em Gide é doutrina, nos "fantaisistes" é estilo de viver; por isso, Gide encontrar-se-á com o modernismo doutrinário de Apollinaire e dos seus amigos, o que não acontecerá com nenhum dos "fantaisistes"; mas é entre eles, no seu ambiente, que nascerá o modernismo.

A imitação de Villon e da Pléiade, que já foi mania dos poetas boêmios desde Banville e Fagus, torna-se virtuosismo fabuloso em Muselli[10], o parnasiano da boêmia de 1910, notável experimentador em versos ligeiros. Parnasiano, embora mais comovido, também foi o esquisito Nau[11], poeta do "Chat Noir", depois marinheiro, realizando as viagens nos sete mares, das quais os parnasianos apenas sonharam nas bibliotecas de ciências geográficas; mas tampouco encontrou a *Ile verte* que ele sabia descrever com cores tropicais –

"... Je n'ai rien oublié: Rien que le nom de L'Ile!"

Nau tinha algo do "douanier" Henri Rousseau, o tímido "primitivo", com o qual se parecia fisicamente. Mas dispunha de artifícios métricos que impressionaram os modernistas. E o seu exotismo não deixou de influenciar o boêmio Carco[12]; neste, o primitivismo, que foi rural à maneira de Jammes

---

10 Vincent Muselli, 1879-1963.
Les Travaux et les Jeux (1914); *Poésis légères* (1927).

11 John-Antoine Nau, 1860-1918.
Au seuil de l'Espoir (1897); *Hiers bleus* (1904); *En suivant les Goëlands* (1914).
Hommage à John-Antoine Nau (Les Belles-Lettres, número especial, abril de 1921).

12 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 134.

ou marítimo à maneira de Nau, é substituído pelo populismo dos *bas-fonds* de Paris, outra fonte de inspiração do modernismo; o culto de Dostoievski foi comum de Carco e Gide.

O maior, de longe, desses poetas menores foi Toulet[13]. Como quase todos os "fantaisistes", imitou a poesia anacreôntica da Pléiade, e com virtuosismo assombroso; mas possuía a grande sinceridade de confessar as fontes da sua inspiração, quer dizer: ver Ronsard através de Moréas e dizê-lo. Confissão que o prejudicou muito: fora de um círculo de admiradores apaixonados, Toulet foi geralmente considerado como companheiro poético de Maurras, e as tentativas dos reacionários de lançar o poeta "clássico" contra os modernistas não serviam para invalidar a acusação. A releitura de uma centena das suas pequenas poesias, *Contre-Rimes*, basta, porém, para revelar que Toulet não é um classicista e sim, realmente, um clássico. Detestava o romantismo porque eloqüente e verboso; mas tampouco gostava das composições pomposas do classicismo. Escreveu quase exclusivamente pequenos *lieds* de forma epigramática; e se o seu espírito autenticamente latino impede qualquer comparação com o *lied* germânico, convém tanto mais lembrar a *Anthologia graeca*. Toulet fez epigramas líricos porque lhe repugnava a efusão; e até aos companheiros noturnos de café boêmio que lhe aplaudiram a maledicência – e quantos modernistas havia entre eles! – ele chamava-os severamente à ordem:

"Si vous voulez que je vous aime
Ne riez pas trop haut."

Deste modo, os metros clássicos de Toulet desempenham a função dos períodos clássicos em Gide: a de esconder a emoção. Toulet, boêmio malicioso e cínico, escondeu uma angústia desesperada:

---

13 Paul-Jean Toulet, 1867-1920.
Les Contre-rimes (1921); *Vers inédits* (1936).
H. Martineau: *Vie de Toulet.* Paris, 1921.
J. Dyssord: *L'aventure de Paul-Jean Toulet.* Paris, 1928.
F. Carco: *Amité avec Toulet.* Paris, 1934.
P. O. Walzer: *Paul-Jean Toulet.* Paris, 1954.

"Mourir non plus n'est ombre vaine.
La nuit, quand tu as peur.
N'écoute pas battre ton coeur:
C'est une étrange peine."

O produto do virtuosismo métrico e do impulso dessa angústia foi uma qualidade de Toulet que os críticos de todos os lados, unanimemente, não sabem nunca elogiar bastante: um domínio quase fantástico da língua, o francês mais puro numa sintaxe complicadíssima, impecável e que, no entanto, parece invenção pessoal e audaciosa. Essa sintaxe poética habilitou o poeta a cantar, à vontade, todas as coisas, poéticas, apoéticas ou antipoéticas, construindo um pequeno universo de *boulevards* e cafés, mil amores fáceis, viagens que pareciam lembranças de gravuras em revistas ilustradas, prazeres de mesa tirados de anúncios de jornal, excursões indecentes com modelos nus às margens do Sena, e uma coleção imensa dos objetos mais banais da vida, e ao lado desse universo, tão parecido com as naturezas-mortas dos pintores modernistas, em condensação essencial como dos cubistas, Toulet sentiu que –

"... au sein de l'abîme immense
Naissent des feux nouveaux."

A mistura irônica de coisas sublimes e coisas triviais talvez não seja o traço mais característico de Toulet; mas é o que dará a cor particular à poesia dos seus discípulos. Sem isso, Derème[14] seria apenas um versificador elegante e espirituoso; e com efeito, quando deixou de cantar os

"Hôtels garnis, chambres meublés,
Escaliers tristes..." –

---

14 Tristan Derème (pseudônimo de Philippe Huc), 1889-1942.
Les ironies sentimentales (1909); *La Flûte fleurie* (1913); *La Verdure dorée* (1922); *Le Zodiaque ou les Étoiles sur Paris* (1927); *Poemes des Colombes* (1929); *Caprices* (1930).
L. Dubech: *Les chefs de file de la Jeune Génération.* Paris, 1925.

só ficou um elegíaco convencional. Não chegou a esse ponto – e talvez chegasse, antes, ao modernismo – o boêmio malogrado Pellerin[15], irônico sentimental em quem alguns críticos amigos gostariam de ver um grande poeta, lembrando a Laforgue; com efeito, *Le Romance du Retour*, o poema do soldado que, voltando da guerra, encontra uma Paris diferente e caótica, não é indigna do grande precursor do modernismo, com o qual Pellerin também se parece pela "impureza" da sua poesia, negação da "poésie pure". Marcel Raymond que dedicou estudo simpático[16] aos "fantaisistes", não convence, descobrindo espírito laforguiano nas trivialidades intencionais de Derème; mas convence quando aponta em Pellerin "une poésie... qui a pris à tâche d'évoquer le désordre des choses et le désordre moral"; e isso já se aproxima do modernismo. Contudo, "la manière des fantaisistes reste traditionelle en ses étrangetés et ses audaces".

Mas o terreno estava preparado: a boêmia como ambiente em que o modernismo nasceu. Não foi por acaso: só a boêmia, como espécie de organização da vida literária fora da organização da sociedade, podia oferecer o clima para o empreendimento audacioso de alguns pintores e poetas de destruir o mundo existente e criar outro. Com efeito, o modernismo nasceu quase simultaneamente em quatro lugares diferentes – em Paris, Florença, Nova Iorque e Berlim – e sempre num ambiente de boêmia. Por conseqüência, o historiador da literatura contemporânea encontra-se em situação embaraçosa; uma situação como a de Guicciardini que na *Storia d'Italia* tem que contar a história de muitos pequenos Estados ao mesmo tempo – e, diz Ranke, "... assim como Ariosto no *Orlando Furioso*, o historiador está obrigado a interromper em determinado ponto a narração para retomar mais tarde o fio, conforme as imposições da cronologia, mas não com a mesma liberdade como o poeta". Em todo caso, a prioridade cabe a Paris.

O modernismo nasceu em Paris. Ninguém o confundirá com o chamado "modernismo" hispano-americano (e depois espanhol), que foi a

---

15 Jean Pellerin, 1885-1920.
Le romance du Retrour (1921)*; Le Bouquet inutile* (1923).

16 M. Raymond: "Le mariage de l'ancienne et de la nouvelle esthétique". (Cap. VII de: *De Baudelaire au Surréalisme,* 2.ª ed. Paris, 1940.)

forma ibérica do simbolismo e grande obstáculo à entrada do "verdadeiro" modernismo na Espanha e nas Américas; nem com o modernismo brasileiro de 1922, que, sendo uma das alas nacionais do "grande" modernismo, contudo tem mais outras raízes, francesas e italianas. Mas será lícito lembrar o modernismo católico de Loisy, Tyrrel e Buonaiuti que pelos mesmos anos, entre 1905 e 1910, produziu um terremoto na Igreja; tinha também Paris como capital; lançou-se contra a mais antiga tradição organizada do nosso mundo, assim como o modernismo literário pretendia acabar com todas as tradições; e defendeu, enfim, teorias antiintelectuais sobre a fé que iam ao encontro do antiintelectualismo dos pintores e poetas modernistas. Até o mestre dos teólogos de Saint-Sulpice e dos boêmios de Montmartre era o mesmo: Bergson.

Entre 1900 e 1910, a influência de Bergson[17] era tão grande como a de nenhum outro filósofo francês, anteriormente; era uma influência total, abrangendo todos os setores do pensamento e da vida. Além de um grupo de filósofos espiritualistas, prontos para combater o materialismo, sentaram-se aos seus pés os físicos e matemáticos, assustados pelo cepticismo crescente quanto às leis matemáticas da natureza newtoniana; os biólogos, procurando libertar-se do determinismo darwiniano; os psicólogos, procurando uma base biológica da sua ciência; os tradicionalistas, desejosos de restabelecer a primazia do "espírito" na sociedade; os sindicalistas, desejosos de insuflar um "élan vital" ao movimento marxista; os teólogos católicos, em busca de uma nova apologia; e os modernistas heréticos, colhendo elementos para destruir a apologia antiga. As damas mais elegantes de Paris encheram as aulas do professor eloqüente do Collège de France, sentando-se ao lado de Sorel e Péguy. Os pintores e poetas de Montmartre não freqüentavam essas reuniões filosófico-mundanas. Bergson nem precisava influenciá-los diretamente. Mais do que um grande pensador e grande poeta em prosa, foi Bergson a encarnação de um *trend* poderoso da época: advertindo contra a insuficiência da lógica, que só é capaz de interpretar o lado mecânico do Universo, e contra a fé ilimitada nos sentidos, que nos iludem quanto à superfície das coisas; e inspirando

17 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 141.

nova confiança nas forças criadoras da alma humana, capaz de construir um Universo autônomo. Bergson agradava igualmente aos conservadores e aos revolucionários, porque encarnava o otimismo eufórico da época do Equilíbrio e, ao mesmo tempo, as esperanças de uma Renascença futura desse mundo imperfeito.

O bergsonismo aplicava-se muito bem à pintura. Desde Jacques-Louis David, através de Ingres, Géricault, Delacroix, Corot, a escola de Barbizon, Coubert, a história da pintura francesa do século XIX constituiu um processo permanente contra os valores plásticos em favor dos elementos atmosféricos: o impressionismo, menos aliás o de Manet e Degas do que o de Monet e Renoir, significava a vitória do senso óptico sobre o senso tático. A natureza foi representada assim como impressionava os olhos; e esse empirismo pictórico correspondia ao racionalismo desconfiado, agnóstico, da segunda metade do século XIX. Uma pintura bergsoniana teria que confiar mais na intuição do que nos sentidos para criar um mundo pictórico que, apesar de contradizer as "fables convenues" da lógica racionalista, representaria a verdadeira substância da realidade, a construção do Universo. Neste sentido, Cézanne já era um pintor bergsoniano *avant la lettre*. As tendências construtivistas acentuaram-se em pintores como Matisse, Vlaminck, Derain, cujos quadros no salão de outono de 1905 pareciam tão terríveis ao público e aos críticos que o apelido de "Fauves" convinha para caracterizá-los. Os "Fauves" não eram feras e sim parisienses requintados. Mas os primitivos autênticos, lá na África, estes ainda possuíam o segredo de fazer obras de arte sem intervenção de lógicas duvidosas e convenções de *atelier*. Já se admirava muito, em Paris, o poder emocional que os negros sabiam comunicar às suas esculturas de técnica primitiva. A arte mais primitiva e a arte mais moderna se encontraram quando um irmão do poeta Max Jacob trouxe da África Ocidental um quadro de um pintor negro em que os elementos da realidade eram arbitrariamente desarticulados e, depois, reunidos de maneira nova para simbolizar o "verdadeiro sentido" do objeto. Esse processo, muito freqüente na arte dos primitivos, encontra-se na Europa civilizada em certas fases da arte medieval que deu maior ênfase ao sentido dos objetos do que à sua aparência. Desde a Renascença, o realismo triunfara tão completamente que nunca mais se viu tal coisa, senão em certas deformações nos quadros

do Greco; mas este fora considerado louco. A redescoberta e reabilitação do Greco por Manuel Bartolomé de Cossío datam de 1908; tal descoberta foi explorada não pelos modernistas, mas por Barrès; a coincidência das datas permanece, no entanto, significativa.

Os pintores que pretenderam introduzir a técnica de decompor a realidade em estruturas geométricas e reconstruir com esses elementos um novo mundo pictórico – os "cubistas" Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris – reuniram-se numa espécie de habitação coletiva, o "Bateau-lavoir" na Rue Ravignan, no Montmartre. Relações de amizade entre poetas e pintores constituem uma velha tradição parisiense. Desde que Picasso e Apollinaire se encontraram pela primeira vez, em 1905, numa taverna da Rue d'Amsterdam, a aliança estava concluída. Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Pierre Reverdy integraram o estado-maior literário do cubismo. Mais tarde, chegaram representantes da vanguarda musical – enfim, o "Bateau-lavoir" e a sua dependência culinária, o restaurante "Le Lapin Agile", constituíram um mundo à parte, esquecido pela sociedade e, de sua parte, esquecendo-se dela –

> "Qui donc saura nous faire oublier telle ou telle partie
> du monde
> Où est le Christophe Colomb à qui on devra l'oubli
> d'un continent…"

– o Colombo do continente cubista era o autor destes versos: Apollinaire.

Ao espírito filosófico de Apollinaire o cubismo deve argumentos profundos, dos quais os pintores nem sonharam; e ao espírito mistificador de Apollinaire o cubismo deve confusões que enfim o destruíram. No princípio encontrava-se a pretensão de decompor a realidade – a realidade aparente – da lógica, dos sentidos, do mundo oficial, para chegar à verdadeira realidade: "per realia ad realiora". Retomando um conselho casual de Cézanne, os cubistas descobriram essa realidade verdadeira nos cubos, cilindros, e outros corpos e figuras geométricas dos quais todo objeto se compõe. Pode-se estabelecer uma distinção entre os cubistas propriamente franceses e os numerosos espanhóis, Picasso em primeira linha, que iniciaram o movimento. O espírito geométrico dos franceses sentiu-se muito à vontade na decomposição da realidade em estruturas geométricas e a reconstrução conforme

as leis da matemática, mais lógicas do que as contingências da realidade. Os espanhóis, porém, não são assim tão geométricos; têm o espírito místico, reconheceram nas leis matemáticas da composição reflexos da harmonia das esferas ou outras proporções ocultas do Universo, reencontradas pela introspecção intuitiva no microcosmo da alma. O cubismo começara realçando os valores plásticos – reagindo contra a dissolução desses valores pelo impressionismo – e acabou acentuando as proporções musicais, a poesia órfica atrás dos objetos. Por mais que tenha influído nisso o misticismo inato dos espanhóis, a responsabilidade principal cabe a Apollinaire. Do ponto de vista da poesia, trata-se de uma reaproximação com o simbolismo; e Apollinaire, como poeta, era ex-simbolista. Mas não foi nem o simbolismo esteticista nem o simbolismo decadentista que presidiu aos pródromos do modernismo, inaugurando com otimismo dionisíaco uma nova era. O modernismo nada tem que ver com Verlaine e, naqueles anos, muito pouco com Mallarmé; e certas influências de Verhaeren chegaram-lhe só através do futurismo. Mas o modernismo descende diretamente de Rimbaud[18], cuja poesia foi, por volta de 1910, reinterpretada e revalorizada. Até então, Rimbaud fora o *enfant terrible* do simbolismo, o autor genial e infelizmente malogrado de alguns sonetos geniais, sobretudo das "Voyelles", que pareciam o código das sinestesias poético-pictórico-musicais do simbolismo. Agora, aquele soneto foi interpretado à luz das *Correspondances*, de Baudelaire, como código das relações sintáticas entre os elementos do Universo, como doutrina órfica de harmonias secretas. A famosa "alquimia das palavras" perdeu o aspecto de um supremo artifício lingüístico; foi considerada, agora, como processo cubista de decomposição e recomposição da língua. Rimbaud parecia novo Orfeu, chamando as feras (os "fauves") dos instintos subterrâneos e subconscientes contra a falsidade da literatura civilizada; embarcando-se no "Bateau ivre" para outro Colombo procurar o novo continente dos modernistas. O fato mais misterioso da vida de Rimbaud, o abandono súbito e definitivo da literatura, já não parecia o fim e sim o princípio da sua verdadeira atitude literária; a sua fuga para a África, continente tão caro aos admiradores modernistas da arte negra, considerava-se como sinal de revolta contra a literatura, contra todas as tradições, contra a civilização inteira: com palavras, muito

18 Cf. "O simbolismo", nota 21.

citadas então, de Gide, nas *Nourritures terrestres*: "Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait. Je me dresse nu sur la terre vierge, derrière le ciel à repeupler." E a imagem desse primitivismo criador confundiu-se com a natureza virgem nos quadros do pintor primitivo Henri Rousseau, e o gesto destrutivo e imperioso de Rimbaud com a careta subversiva e cínica do Père Ubu, de Jarry.

O grande papel de Jarry na fase inicial do modernismo é uma curiosidade da história literária. Quanto mais se sabe a respeito desse mistificador, cuja obra-prima é uma farsa de mau gosto, tanto menos se compreende aquele papel, que é, no entanto, incontestável. Contudo, é uma obra de mais ou menos alto humorismo: a figura de Père Ubu, do pedagogo sujo, cínico e sádico, em que se encarnam todos os vícios da civilização moribunda e, ao mesmo tempo, os desejos e subversão e destruição de uma geração impaciente – é um símbolo, farsista mas cheio de emoção. Encarna-se nesse símbolo um movimento inteiro daqueles dias: a revolta geral da juventude contra a família e os pais, a escola e os professores. Lembra-se *Fruehlings Erwachen* (*Despertar da Primavera*), de Wedekind, e a fuga de Hesse, o ódio de Gide contra as famílias e o de Heinrich Mann contra o Professor Unrat, os casos paralelos de Pérez de Ayala, em *A. M. D. G.*, e Joyce, no *Portrait of the Artist as a Young Man*. A revolta da mocidade contra a escola serve de símbolo para aludir à revolta das novas gerações contra a civilização tradicional. A figura do professor repelente e sádico personifica o Inimigo. O professor criminoso Peredonov, no *Pequeno Demônio*, de Sollogub, é o próprio demônio, empestando a atmosfera com a "peredonovchtchina", doença da época. A importância dessa figura cresce quando não se trata de um simples malandro mas dum personagem ambíguo, no qual os vícios da velha geração se encontram com os desejos destrutivos da nova. Esse sentimento ambíguo exprimiu-se por aqueles anos no escritor italiano Panzini[19], pessimista amargo que se vinga do mundo com um humorismo jocoso, filólogo erudito, figura deslocada num país que se industrializava; no *Viaggio d'un povero letterato*, o

---

19 Alfredo Panzini, 1863-1939.
Santippe (1914); *Viaggio d' un povero letterato* (1915); *Io cerco moglie* (1920); *Il padrono sono me* (1922).
G. Mormino: *Alfredo Panzini nelle opere e nella vita*. Milano, 1937.
G. Boldini: *Panzini*. Roma, 1941.

escritor exprimiu a sua admiração chapliniana, antes o seu susto, atenuado pelo humorismo céptico, em face do mundo transformado. Panzini seria um sádico escolar terrível, vingando os seus complexos recalcados, contra alunos mais felizes do que ele, se não fosse um "Bonhomme" tipicamente italiano, muito bom sujeito, humorista jocoso e rindo-se das suas próprias desgraças. A bonomia não o impede, porém, de ser um satírico subversivo. Panzini encarna a oposição contra o d'annunzianismo eloqüente, erótico e heróico, pseudo-erótico e pseudo-heróico. Ao erotismo enfático opõe a voluptuosidade mal recalcada e cínica de um misógino inveterado. Aos gestos de heroísmo imperialista opõe os ideais de uma mesa farta e barata e de uma vida pacífica – não gosta de "vivere pericolosamente". Tudo o que não está de acordo com esse materialismo, seria mero lugar-comum, "fiabe della virtù", sagradas por uma tradição mentirosa que se refere àqueles gregos e romanos, fanfarrões ridículos – mas aqueles gregos e romanos eram, na verdade, gente muito sabida, e quem os conhece como os conhece o filólogo Panzini, sabe rir do nosso mundo moderno que vai acabar em breve, com toda a sua tradição clássica e inútil. Dono de vasta erudição clássica, como Apollinaire, inimigo da civilização e "fantaisiste" subsersivo, Panzini é um verdadeiro professor de modernismo. Se não fosse bonachão, seria um "Professor Unrat", como no romance de Heinrich Mann, um inimigo sádico da juventude, caindo com a maior facilidade nos vícios e perversões que a sua hipocrisia burguesa detestava: um "Ubu roi" italiano.

Assim foi o *Ubu Roi*, a farsa fantástica de Jarry[20], versão pretensiosa de uma burla escolar, fazendo escândalo enorme quando representada em 1896; quando a peça se abriu com a palavra que nunca antes se ouvira num palco francês; "Merde!" Jarry, grecista erudito e boêmio desvairado,

---

20 Alfred Jarry, 1873-1907.
Ubu Roi (1896); *Ubu Enchainé (*1900); *Messaline* (1901); *Le Sur-Mâle* (1902); *Gestes et opinions du Dr. Faustroll, pataphysicien* (1911).
P. Chauveau: *Alfred Jarry ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu*. Paris, 1932.
F. Lot: *Alfred Jarry, son oeuvre*. Paris, 1934.
A. Lebois: *Alfred Jarry, l'irremplaçable.* Paris, 1951.
C. Giedion-Welcker: *Alfred Jarry*. Zuerich, 1959.
M. Arrive: *Lire Jarry.* Paris, 1976.

mistificador e louco, chegou a encarnar o personagem que ele criara. Transformou-se em Ubu. Viveu o símbolo. A sua obra apenas é uma curiosidade, embora curiosidade de primeira ordem, da história literária. A existência e o sucesso da peça pareciam significar a perversão de todas as ordens estabelecidas de seriedade de um mundo que só merecia ser mistificado. Jarry mistificou-o até o último momento, elaborando a ciência "patafísica" do Dr. Faustroll, que devia explorar os abismos do subconsciente; é mais uma antecipação, a do surrealismo. Mistificou até à última hora, convertendo-se ao catolicismo. Para entrar na história do modernismo, a obra de Jarry não é um pórtico elegante; mas não se entrava de outra maneira.

O espírito de mistificação, tão forte em Apollinaire, Max Jacob e outros modernistas, constituía mais uma muralha entre a vanguarda e a literatura oficialmente reconhecida, que por sua vez não tomou conhecimento da Rue Ravignan. É preciso acrescentar: se o movimento modernista acabasse em 1910, a história literária tampouco tomaria conhecimento dele; tão insignificante foi, até então, o resultado. Muita gente não sabia nem sequer da existência daquela vanguarda. A grande publicidade veio por meio de uma espécie de invasão estrangeira, a irrupção em Paris de outro movimento, não idêntico, embora paralelo: o futurismo[21]. Este também estava ligado às artes plásticas; assistiram ao seu nascimento os pintores Umberto Boccioni e Gino Severini. Paris, a capital internacional da pintura, atraiu-os fatalmente; e a eles associou-se um escritor italiano malogrado, que acreditava obter repercussão maior escrevendo em francês: Marinetti. A 20 de fevereiro de 1909 publicou no *Figaro* o primeiro manifesto futurista, cujo tom arrogante e violento produziu efeito sensacional. Outros manifestos seguiram; e Marinetti, enfim vitorioso no estrangeiro, iniciou em 1910 uma campanha de conferências para conquistar a Itália, campanha que o levaria para mais longe do que ele mesmo podia imaginar então, até a "conquista" da Europa e América inteiras, quer dizer, dos países de línguas neolatinas (mas não só destas) e das respectivas vanguardas também. O futurismo era, no entanto, um movimento especificamente italiano: partiu do nacionalismo – Papini aliou-se ao futurismo – que procurava uma "missão" atual da

---

21 C. Pavolini: *Cubismo, Futurismo, Expressionismo.* Bologna, 1926.

nação italiana; talvez não seja acaso que aquele manifesto tenha sido lançado em 1909, ano em que morreu o semi-hegeliano Oriani, o inventor da "missão" italiana no Mediterrâneo. A Itália não podia continuar a desempenhar o papel humilhante de porteiro de museu e garçom de hotel de turismo internacional. Por isso, Marinetti achou um automóvel Fiat mais belo do que a Nike de Samotrake, e propôs fazer saltar pelos ares vários monumentos de Florença e Veneza. Esse antipassadismo furioso julgava-se anti-romântico; o "luar" também estava entre as coisas condenadas pelos futuristas. Mas na exaltação pseudomística das forças criadoras do homem moderno escondeu-se um romantismo inconfundível, de modo que antigos "crepuscolari" como Lucini e Govoni podiam muito bem aderir ao futurismo. Mudaram menos de estilo do que de mentalidade; tornaram-se ativistas e otimistas, aliados do anarco-sindicalismo revolucionário na Itália. Esse otimismo aproximava os futuristas muito da vanguarda parisiense, mas tinha fundamento diferente: em vez de se confiar ao "bateau ivre" dos instintos e da Natureza, os futuristas celebraram a técnica como força espiritual capaz de dominar os instintos. Essa combinação de romantismo e tecnicismo garantiu ao futurismo de Marinetti a repercussão internacional: correspondia à psicologia da nova classe média, desejosa de romantizar a sua situação pouco edificante de auxiliar-técnico do grande capitalismo; e esse romantismo invadirá a política, transformando os futuristas em fascistas. Pois a campanha dos comícios futuristas, que começou em 1910 no Teatro Lírico em Milão, continuando em Nápoles, Turim, Palermo e Ferrara, conquistando a mocidade toda, levou diretamente à campanha, em 1915, pró-intervenção da Itália na Primeira Guerra Mundial, contra a vontade do Parlamento italiano; e entre os chefes desse intervencionismo esteve o socialista-futurista Mussolini.

Marinetti[22] prejudicava-se a si mesmo pelas atitudes de palhaço e, depois, pela arrogância fascista. Ele, que pretendeu transformar em homens modernos os "porteiros de museu, cantores e dançadores"

---

22 Filippo Tommaso Marinetti, 1878-1944.
La conquête des étoiles (1902); *Déstruction* (1904); *La bataille de Tripoli* (1911); *Le Futurisme, theories et mouvement* (1911); *Le Monoplan du Pape* (1912); *Guerra, sola igiene del mondo* (1915); *Lussuria – velocità* (1920); *L'Aeropoema del Golfo della Spezzia* (1935), etc.

italianos, era mesmo o tipo do palhaço italiano, divertindo os estrangeiros. O talento de Marinetti era mínimo; e suas poesias de "parole in libertà" são mais livres do que propriamente poesia. Em compensação, a sua prosa é poética, e um observador tão céptico como Francesco Flora notou com razão o lirismo intenso dos seus manifestos. Talvez Marinetti tivesse sido poeta insaciável em modestos "poèmes en prose", naqueles "frammenti" que constituíam desde os "scapigliati" e "crepuscolari" uma tradição da literatura italiana. Lucini[23], o último "scapigliato" sobrevivente, aderiu com entusiasmo ao futurismo; e o "crepuscolare" Govoni[24] deveu ao futurismo a renovação da sua poesia, o otimismo radiante, o culto da luz –

> "... i cenci del mendico sono un manto d'oro,
> maschere d'oro portano i malati,
> quando tu splendi, o sole.
> O sole, incoronazione del mondo!"

Os futuristas mais conspícuos, porém, não eram propriamente futuristas. Soffici[25] deveu ao futurismo a sua posição de liderança; mas só isso. Sem o futurismo, o antigo redator de *Voce*, literato muito afrancesado, dizendo-se discípulo de Baudelaire e Nietzsche, teria continuado como agente da literatura internacional na Itália, talvez só mudando de modelos, fazendo a publicidade do modernismo francês em Florença. Na verdade, só imitou superficialmente alguns truques dos parisienses. O

C. Pavolini: *Marinetti.* Roma, 1924.
A. Bellozoni: *Marinetti*, Pisa, 1929.
G. D'Arrigo: *Il poeta futurista Marinetti*. Roma, 1937.
A. Niviani: *Il poeta Marinetti e il Futurismo*. Roma, 1940.

23 Cf. "O simbolismo", nota 84.

24 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 182.

25 Ardengo Soffici, 1879-1964.
Lemmonio Boreo (1912); *Arlecchino* (1914); *Giornalle di Bordo* (1915); *Bif §zf* + 18, *Simultaneità, Chimismi lirici* (1915)*; Kobilek* (1918)*; Statue e fantocci* (1919); *Elegia dell'Ambra* (1927); *Taccuino de Arno Borghi* (1933), etc.
G. Prezzolini: "Ardengo Soffici". (In: *Amici.* Firenze, 1922.)
G. Papini: *Ardengo Soffici,* Milano, 1933.

futurismo permitiu-lhe ser italiano, vestir de brilhante estilo toscano os pensamentos pouco originais do seu *Giornale di Bordo*; no romance picaresco, *Lemmonio Boreo*, antecipou literalmente atitudes fascistas. Quando rompeu com os futuristas, já tinha posição bastante forte para declarar-se classicista sem perder a "modernità". Empregou seu talento de propagandista para defender o classicismo autóctone e primitivo dos camponeses toscanos, iniciando o movimento "rústico" ("strapaese") contra a "falsa civilização das cidades". Sente-se a perda das belas elegias que esse "fantaisiste" podia escrever e não escreveu. Elegíaco e "fantaisiste" também foi Folgore[26]; continuou fiel ao futurismo, cantando os automóveis e as luzes da cidade; mas é o menos italiano de todos, um vanguardista parisiense em tradução romana.

Os aspectos internacionais do futurismo facilitaram-lhe a repercussão internacional; e esta era muito grande, e até durável. Ainda no começo dos anos de 1920 nascem novos movimentos futuristas: o ultraísmo na Espanha, vários grupos na América Latina. Imediatamente depois da guerra, é futurista o poeta flamengo Paul van Ostayen. Mas, sobretudo antes ou durante a guerra, surgiram muitos grupos futuristas, entre os quais se destaca o da revista *Orfeu* em Portugal. Mas todos eles também conhecem e imitam o modernismo parisiense, de modo que não é possível traçar fronteiras nítidas. Só um desses futuristas estrangeiros influenciou, por sua vez, o modernismo de Paris: o futurismo russo[27]. Dão como iniciador ou até precursor o poeta Igor Severianin; grandíssimo poeta, conforme alguns; sem talento algum, conforme outros. Mas o autêntico futurismo russo é uma mistura de Marinetti com Apollinaire, o "cubismo-futurismo", lançado em Moscou, em 1912, por um manifesto com o título "Golpeai na Cara o Gosto Público". Os responsáveis pela violência eram antes os adeptos menores, Alexei Kriutchenik, David Burliuk. O chefe do cubismo-futurismo, Khlebnikov, era mais um experimentador da poesia do

---

26 Luciano Folgore (pseudônimo de Omero Vecchi), 1888-1966.
Canto dei motori (1912); *Fonti sull'Oceano* (1914); *Città veloce* (1919).
F. Flora: *Dal Romanticismo al Futurismo.* Piacenza, 1921.

27 G. Tasteven: *Futurismo.* Petersburg, 1914.

que um poeta. Mas é certo que Khlebnikov[28] pretendia criar um novo vocabulário e uma nova sintaxe, com gestos excêntricos que a outros pareciam loucura. Sua influência se sentirá, muito mais tarde, na Europa; e, sobretudo, em Maiakovski. O papel que no modernismo francês desempenhava a pintura, cabia no futurismo russo à música. Em Stravinsky devia ter pensado o maior dos futuristas russos, Maiakovski[29], quando a Revolução lhe deu a oportunidade de "soltar as palavras" e criar uma "poesia bárbara". E foi o futurismo musical de Stravinsky que invadiu Paris, conferindo o impulso mais forte à vontade modernista de recriar um mundo bárbaro, primitivo, novo.

O "carro de triunfo" Stravinsky em Paris não podia ser mais elegante, mais mundano e mais artisticamente requintado do que foi. Entrou com os bailados russos que Serge Diaghilev organizara[30]. Em 1909, no ano do manifesto de Marinetti, os russos apareceram em Paris. Impressionaram os estetas requintados pelo exotismo colorido do seu folclore: vieram de Moscou, da época do simbolismo nacionalista, do tempo em que Remisov descobriu Lesskov. Mas os russos dispunham mais de um outro folclore, e diferente. Em 1912 representaram *Petruchka* de Stravinsky, e, em 1913, seu *Sacre du Printemps*. O palco francês tremeu sob essas exibições de uma barbaria estranha. Tinha-se a impressão como de uma ameaça terrível. E os modernistas reconheceram na música "futurista" de Stravinsky a realização dos seus próprios ideais de abolição de todas as tradições e da própria gramática, a volta ao estado primitivo, embarque no "bateau ivre" para um futuro, "cuja aurora ainda não amanhecera".

Por esses anos de triunfos internacionais dos futurismos italiano e russo, o modernismo francês saiu enfim da sua reclusão voluntária em Montmartre. Mais ou menos em 1912, Apollinaire e os seus amigos mu-

---

28 Viktor Viktorovitch Khlebnikov, 1885-1922.
Coleção de poemas, 1907-1914 (1914); *Segunda coleção de poemas* (1914); *A morte na trincheira* (1921).
R. Jakobson: *Nova poesia russa: Viktor Khlebnikov.* Praha, 1921.

29 Cf. nota 126.

30 V. Y. Ivchenko: *Le Ballet contemporain.* Paris, 1912.
N. Svetlov: *Le Ballet contemporain.* Paris, 1913.

daram-se para o bairro mais intelectual e mais cosmopolita de Montparnasse, estabelecendo o quartel-general do modernismo no café "Les deux magots". As relações com os pintores tornaram-se menos íntimas; o modernismo perdeu o aspecto de um anexo literário do cubismo. A fundação, em 1912, da revista *Les Soirées de Paris*, com Apollinaire como secretário, foi a Declaração de Independência do modernismo, cuja história literária só então começou[31].

Apollinaire[32] é o maior poeta modernista, um dos maiores poetas de todos os tempos. Só passaram poucos decênios desde que a gripe espanhola levou o *trintagenário*, já gravemente ferido nas trincheiras; e já a sua personalidade estranha de filho de uma aventureira polonesa e de um aristocrata napolitano; ou, diziam outros, de um alto prelado da Cúria Romana, está envolvida nas névoas da lenda. Ainda vivem os que eram amigos desse poeta de mesa de café boêmio, escrevendo em cima da perna poesias farsistas "pour épater le bourgeois" e era um erudito de vastos conhecimentos dispersos, freguês assíduo da

---

31 M. Raymond : *De Baudelaire au Surréalisme.* 2ª. ed. Paris, 1940.
G. Lemaître: *From Cubism to Surrealism in French Literature.* Cambridge, Mass., 1941.

32 Guillaume Apollinaire (pseudônimo de Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky). 1880-1918.
L'Hérésiarque et Cie. (1910); *Le Bestiaire ou Cortège d' Orphée* (1911); *Les peintres cubistes* (1912); *Alcools* (1913); *Les Mamelles de Tirésias* (1918); *Caligrammes* (1918); *La femme assise* (1920); *Anecdotiques* (1926); *Le Guetteur mélancolique* (1952).
Edições de poesias por M. Adéma e M. Décaudin. Paris, 1965.
A. Billy: *Apollinaire vivant.* Paris, 1923.
Ph. Soupault: *Guillaume Apollinaire ou les reflets de l'incendie.* Paris, 1927.
H. Fabureau: *Guillaume Apollinaire.* Paris, 1933.
E. Aegerter: *Guillaume Apollinaire et les destins de la poésie.* Paris, 1937.
E. Aegerter e P. Labracherie: *Guillaume Apollinaire.* Paris, 1943.
G. Giedion-Welcker: *Die neue Realität bei Guillaume Apollinaire.* Bern, 1944.
A. Rouveyre: *Apollinaire.* Paris, 1945.
M. Adéma: *Guillaume Apollinaire le mal-aimé.* Paris, 1952.
P. Marinotti: *Il sole in faccia. Guillaume Apollinaire e la realtà della nuova estetica.* Milano, 1954.
P. Pia: *Guillaume par lui-même.* Paris, 1954.
F. Steegmuller: *Guillaume, Poet among the Painters.* London, 1964.

Bibliothèque Nationale, sobretudo do "Enfer", onde havia os livros raros pornográficos, de séculos passados. Realmente deve-se uma edição crítica de Aretino e uma tradução francesa de *Fanny Hill* ao católico apostólico romano Apollinaire, a quem Montmartre não significava apenas "montanha da boêmia" mas também "montanha da Basílica do Sagrado Coração":

"Le sang de votre Sacré-Coeur m'a inondé à Montmartre".

Apollinaire, patriota místico da França que não era a sua pátria, e pela qual foi mortalmente ferido no campo de batalha – tudo na vida de Apollinaire parece simbólico, até a bala alemã que lhe perfurou a cabeça, até a gripe que o levou poucos dias antes do armistício. Personalidade estranha e pitoresca, de mil facetas, múltipla como a sua poesia:

"Langues de feu où sont-elles mes pentecôtes
Pour mes pensées de tous pays de tous les temps."

Apollinaire veio do simbolismo; aos poetas simbolistas dedicou uma das suas primeiras publicações; e ficou ligado, até o fim, ao *Mercure de France*. E em certos grandes momentos, o simbolismo de Apollinaire é o de Rimbaud: a viagem de "Bateau ivre" levou à "Zone". Nos momentos íntimos, é antes o simbolismo musical de Verlaine que Apollinaire imitou diretamente no ciclo *A la Santé*, escrito na prisão. E atrás de Verlaine aparece Heine, em muitas poesias de recordações de viagem na Renânia; e atrás de Heine aparece Laforgue, a ironia dolorosa da vida quotidiana nas ruas de Paris. Apenas, Apollinaire não leu Schopenhauer. É um otimista radiante, guloso como um personagem de Rabelais, tendo engolido o passado "de tous pays de tous les temps", engolindo o futuro, "ivre d'avoir bu tout l'univers". No seu coração viveu a poesia alemã das margens do Reno e – com amor especial – tudo o que é italiano, e, quase com frenesi, "tout Paris". Apollinaire é o poeta de todos os aspectos da grande cidade, cujo cosmopolitismo lhe é simbolizado na boêmia. Mas esse "fantaisiste" dos cafés boêmios também é o "fantaisiste" dos bairros populares aos quais erigiu o monumento de "Zone", dolorosa fantasia laforguiana com traços inconfundíveis de sua poesia unanimista. Como expressão puramente lírica talvez seja

maior "La chanson du mal-aimé", confissão de uma alma perdida no tumulto da grande cidade, "embora sabendo o que cantaram as sereias". Mas "Zone" é um dos grandes momentos na história da poesia moderna, comparável ao "Cimetière marin", "Duineser Elegien", "Sailing to Byzantium", "Waste land" e os "Doze", de Blok. É o primeiro grande poema em que se declara guerra ao passado ("J'ai eu le courage de regarder en arrière les cadavres de mes jours"); é o primeiro em que se rompe, deliberadamente, com o "equilíbrio" ("Incertitude, ô mes délices"); é o primeiro poema em que os aspectos mais triviais e até mais feios da vida moderna são elevados à dignidade da poesia, como vistos pela primeira vez. "Zone" é o primeiro poema, desde os tempos dos românticos, em que o subjetivismo cede a uma concepção objetiva da realidade – por isso o poeta fala na segunda pessoa do singular, como se o mundo alheio o apostrofasse através de sua poesia.

Contudo, "Zone" não é, como já achou um crítico, "o poema da alienação". Pois, levando mesmo em conta uma forte dose de mistificação, não se pode duvidar do catolicismo desse estranho revolucionário poético. E assim como nos "Doze", de Blok, o Cristo aparece na frente dos soldados bolchevistas, assim aparece no subúrbio parisiense de Apollinaire uma visão inesperada. Depois de ter declarado guerra a tudo o que foi –

> "A la fin tu es las de ce monde ancien..." –

o poeta continua:

> "Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
> L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X."

É o modo de Apollinaire ver o mundo "sub specie aeternitatis". É o absoluto perante o qual o mundo das contingências se decompõe em pedaços. Tudo perde a forma, a própria língua se desfaz; e assim como a Kierkegaard só ficou o salto "paradoxal" para atingir a fé, assim pretende Apollinaire chegar à realidade superior da poesia através de paradoxos anti-sintáticos:

"Perdre
Mais perdre vraiment
Pour laiser place à la trouvaille."

Gramática, sintaxe, pontuação desaparecem para "laisser place à la trouvaille" das "paroles en liberté". O termo é de Marinetti; mas Apollinaire não é futurista; é, sim, cubista: pretende reconstruir o mundo dos elementos primitivos. E para tanto lhe serviram, enfim, os artifícios tipográficos dos *Calligrammes*. Mas foi só uma fase de "poesia cubista". A alquimia verbal de Apollinaire –

"O Paris
Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Paris Vancouver Hyères Maintenon New York et
les Antilles
La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière..." –

por mais pictórica que pareça, é antes um experimento musical, mallarmeano, do ex-simbolista. A destruição da sintaxe e a abolição dos sinais de pontuação pretendem eliminar toda possibilidade de poesia lógica, não-musical. A verdadeira "poesia pura" será absurda, sem intervenção da lógica mecanista. Poesia de sonho, mas de sonho profético:

"Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité."

Muitos críticos preferiram ao artifício dos *Calligrammes* o volume anterior, *Alcools*. Acham que Apollinaire seria só um grande poeta menor, um "Villon secondaire"; mas Villon, este é realmente o maior poeta francês. Poesia "maior" ou "menor", a distinção é de gêneros e não de valores. Sobretudo quando Apollinaire falava a língua de Villon, aliás sem fazer *pastiche* à maneira dos "fantaisistes", então tinha o verdadeiro espírito profético, profetizando talvez não o futuro do mundo, mas o da sua própria poesia:

"Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure."

Do valor absoluto da poesia de Apollinaire é preciso distinguir a função histórica. O espírito de mistificação – que foi coisa muito séria em Apollinaire – não admitia outra realidade do que a da ilusão. Mas isso é romantismo; e Apollinaire é, principalmente, um grande romântico. Desde Nerval não se ouviram em língua francesa versos como –

"Les souvenirs sont cors de chasse
Dont meurt le bruit parmi le vent."

Apollinaire, o ex-simbolista, extraiu do simbolismo agonizante os elementos de um romantismo autêntico; e estes reaparecerão no surrealismo, do qual ele foi o precursor imediato.

"Voici le temps de la magie...
Profondeurs de la conscience
On vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants
Seront tirés de ces abîmes
Avec des univers entiers."

O Apollinaire das antologias do futuro será o romântico. Mas o Apollinaire da história literária é o experimentador que opôs

"A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtons partout l'aventure."

No *Mercure de France*, órgão da poesia antiga, saiu no dia 1 de dezembro de 1918, poucos dias depois do armistício e depois da morte do poeta, o seu manifesto "L'Esprit nouveau et les poètes", manifesto da nova ordem poética numa nova desordem das coisas. As expressões desse manifesto têm força profética: predizem o surrealismo. Já não têm nada com a primeira fase do modernismo, que acabara entre 1914 e 1916.

Esta fase acabou assim como começara: com uma conversão, a de Max Jacob[33]. Um observador superficial considerá-lo-ia como espécie de caricatura de Apollinaire: este fora mistificador e católico mediterrâneo; Jacob, palhaço e católico místico. Cabe, porém, a Jacob a prioridade: foi ele o primeiro escritor amigo de Picasso que se converteu ao cubismo. Dois anos depois, o judeu, após ter procurado, em vão, a verdade de todos os ocultismos, batizou-se católico, exigindo um fervor místico que fez, entre os seus amigos, prosélitos e escândalo. Jacob era uma personalidade extraordinária, esquisita e irresistível: a sua influência sobre os amigos foi grande. De longe, só se viam os saltos de mistificador engenhoso, imitando ou parodiando os "poèmes en prose" de Rimbaud. Deu a impressão de um palhaço esperto. Na verdade, Jacob é um *pendant* autêntico de Rimbaud; assim como Rimbaud fugiu da literatura para a vida, fugiu Jacob da vida para a literatura e, enfim, para o convento. Rimbaud era trágico; Jacob era humorista por desespero trágico. Seu grande talento poético ficara durante anos estéril, até ele mesmo se considerar fracassado. O cubismo ofereceu-lhe, enfim, a oportunidade de abolir os conceitos literários em vigor para fazer alto humorismo. Muitas vezes, dá a impressão dum excelente "fantaisiste"; mas não é isso. Não era capaz de imitar formas tradicionais, como as villonescas, senão para parodiá-las. Mas quando encontrara o ponto firme do catolicismo, então teve as mãos livres para acabar com o resto, tornando-se dadaísta: um moderníssimo "jongleur de Notre-Dame". Jacob é, contra todas as aparências, o mais coerente dos modernistas, tão coerente que percorreu todos os caminhos até o fim: o mendigo às portas das igrejas teve, no campo de concentração, um fim trágico.

---

33 Max Jacob, 1876-1944.
Les oeuvres mystiques et burlesques de Frère Motorel (1911); *Le cornet à dés* (1917); *Lá défense de Tartuffe* (1919); *Le Laboratoire central* (1921); *Art poétique* (1922); *Les visions infernales* (1924); *Les Pénitents en mailots roses* (1925), etc.
H. Fabureau: *Max Jacob, son ouvre* Paris, 1935.
A. Billy: *Max Jacob.* Paris. 1946.
J. Rousselot: *Max Jacob.* Paris. 1956.
R. Plantier: *L'Univers poétique de Max Jacob.* Paris, 1976.

Jacob deixou impressão viva de uma personalidade singular. O terceiro dos iniciadores do modernismo poético, Reverdy[34], é como se nunca tivesse vivido: "Le monde s'efface", é a sua palavra-chave, e ele mesmo fez tudo para "s'effacer". É um grande poeta, dir-se-ia, se a simplicidade singular de Reverdy não excluísse toda a ênfase. Ao público ficou, porém, quase inacessível; e as próprias vanguardas esqueceram-no. Muitos só conhecem o poema extraordinário "Son de cloche" porque Marcel Raymond o citou:

> "Tout s'est éteint
> Le vent passe en chantant
> Et les arbres frissonnent
> Les animaux sont morts
> Les étoiles ont cessé de briller
> La terre ne tourne plus
> Une tête s'est inclinée
> Les cheveux balayant la nuit
> Le dernier clocher resté debout
> Sonne minuit."

A poesia despida dessa paisagem de lua parece reflexo imediato dos tempos de guerra: "Son de cloche" é de 1917. Mas a poesia toda de Reverdy é assim:

> "Dans l'obscurité complète
> le temps mauvais
> Les larmes tièdes."

---

34 Pierre Reverdy, 1889-1960.
Poèmes en prose (1915); *La lucarne ovale* (1916); *Les Ardoises du toit* (1918); *Étoiles peintes* (1921); *Cravates de chauvre* (1922); *Épaves du ciel* (1924); *Écumes de la mer* (1925); *Sources du vent* (1930); *Pierres blanches* (1931); *Ferraille* (1937); *Plupart du temps* (1945); *Main d'oeuvre* (1950).
M. Raymond: "Dada". (Cap. XIV de: *De Baudelaire au Surréalisme.* Cf. nota 30.)
G. Lemaître: "Cubism". (Cap. III de*: From Cubism to Surréalisme.* Cf. nota 30.)
E. Estojkovic*: L'oeuvre poétique de Pierre Reverdy.* Padova, 1951.
Mercure de France. Número especial, edit. por J. Saillet (publ. como livro, Paris, 1962).

O processo poético é o do modernismo: palavras soltas, sem coerência sintática; formas cubistas constituindo um mundo de imaginação intuitiva; já se falou em "lanterna mágica do cubismo" que ilumina o mundo espiritual atrás da realidade dos objetos mortos. A intuição de Reverdy não produziu a ebriedade dum Apollinaire nem o êxtase dum Jacob. Versos como –

> "Je tremblais
> Au fond de la chambre le mur était noir
> Et il tremblait aussi
> Comment avais-je pu franchir le seuil de cette porte
> On pourrait crier
> Personne d'entend
> On pourrait pleurer
> Personne ne comprend..." –

lembram antes a angústia dos dramas de Maeterlinck, o decadentismo belga. Mas os característicos formais são diferentes. Nenhuma música verbal; só o silêncio de um mundo plástico, de estátuas quebradas, de torsos, como num quadro de De Chirico. O objetivo dessa poesia é "la rématerialisation de l'univers", "une opération qui donne à la Matière sa figuration en y incorporant la sensibilité du poète". Um poeta que não é deste mundo. A passagem de Reverdy pela realidade dos outros era rápida, embora dolorosa: os anos de boêmia e pobreza no "Bateau-lavoir", onde ele compreendeu o cubismo sem ser compreendido por ninguém. Enfim, a afasia. A poesia acabou. Reverdy é o continuador autêntico de Rimbaud, que renunciou à poesia; mas fica "l'autre côte". Reverdy não deu importância alguma aos elogios que os surrealistas prestaram em 1924 ao seu volume *Épaves du ciel*. Passara pela negação absoluta, Dada, para chegar a uma mística silenciosa, um êxtase de silêncio, mais autêntico do que o silêncio místico dos decadentistas belgas. Em 1926, retirou-se para o convento beneditino de Solesmes. Para citar um verso seu: "Et la nuit garde son secret."

Os outros modernistas da primeira hora não são propriamente modernistas; antes são poetas que vieram de países poéticos diferentes, do

populismo, do unanimismo, do futurismo, passando pelo fogo purificador do modernismo – nem sempre com êxito. Poeta puro foi Léon-Paul Fargue[35]. Antigo simbolista – pertencente evidentemente à geração anterior – do qual as antologias reproduzem com obstinação a menos característica das suas poesias, “Aeternae Memoriae Patris”, profundamente emotiva; mas Fargue não é um poeta emotivo, ou, antes, não quer sê-lo. Adotara as riquezas verbais do simbolismo sem muito sucesso; um crítico malicioso já disse que Fargue, parisiense típico, é econômico demais para gastar tantas palavras preciosas. Como eco do simbolismo decadentista aparecem ainda versos de tristeza indefinida:

> “Le pays
> A trois lignes... (Ce n’est rien?)
> Il est triste...”

Mas a emoção já desapareceu nas reticências; e o que fica é um desenho cubista, poucas linhas a bico-de-pena, aludindo mais à realidade do que representando-a. Nesse estilo, Fargue permite-se só uma emoção, e da qual ninguém participa: a das coisas triviais, das *Banalités*. Não foi, decerto, ele quem descobriu essa região na qual trivialidade e mistério se entrelaçam. Mas um verso como

> “L’ombre de mes mains qui glisse sur les choses”

distingue-se do intimismo simbolista pela forma deliberadamente simples – Fargue é homem do povo parisiense; é o populista entre os modernistas. À sua veia populista deve o sucesso de *D’après Paris*, o cântico da grande cidade e da humilde massa humana que a povoa. Mil “luzes da cidade” não bastam, porém, para calmar a melancolia recalcada. Fargue “aime à

---

35 Léon-Paul Fargue, 1878-1947.
Poèmes (1912); *Pour la Musique* (1914); *Banalité* (1928); *Espaces* (1929); *Sous la Lampe* (1930); *D’ aprés Paris* (1931); *Le Piéton de Paris* (1939).
A. Beucler: *Vingt ans avec Léon-Paul Fargue.* Paris, 1952.
S. V. Schub: *Fargue, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1952.
E. de la Rochefoucauld: *Léon-Paul Fargue.* Paris, 1959.

descendre dans la ville à l'heure où le ciel ferme à l'horizon"; e *D'après Paris* culmina numa oração:

> "O vie, dans ce moment qui passe
> et que nous voudrions pour toujours ressaisir,
> Cesse de dérober le secret de nos jours..."

Embora não pertencendo aos quadros do modernismo ortodoxo, Fargue define-se pelo modernismo: poesia pura e no entanto romântica. Em Fargue percebem-se influências unanimistas. E do unanimismo da Abbaye de Créteil veio Jouve[36]; o seu primeiro título, *Présences*, lembra a Reverdy e Fargue; sua forma poética será sempe elíptica, às vezes hermética e também enfática. As suas preocupações são diferentes. Adotou a nova técnica por desesperar, durante a guerra, dos ideais unanimistas. É, nos *Tragiques* – título que lembra de propósito a D'Aubigné – o orador duma Europa ensangüentada, mutilada e traída:

> "Il n'y a pas de victoire
> Il n'y a que sombre défaite."

É poeta humanitário, distinguindo-se, porém, de Romains pela veia mística que o levou a transfigurações poéticas de Ruysbroeck. O "monde plus juste" dos unanimistas confunde-se-lhe com o "monde plus vrai" dos místicos e de Blake, cuja obsessão apocalíptica informa as poesias políticas de Jouve. Influenciados por Blake também são os romances de Jouve, místico-eróticos. Germânico é seu profundo interesse pela música: Mozart, Alban Berg. Nenhum outro poeta francês parece-se tanto com o expressionismo alemão de 1920. Populismo de Fargue e unanimismo de Jouve parecem encontrar-se,

---

36 Pierre-Jean Jouve, 1887-1976.
Présences (1912); *Vous êtes des hommes* (1915); *Tragiques* (1923); *Les noces* (1928); *La scène capitale* (1935); *Réssurrection des morts* (1938); *Chevaliers d'Apocalypse* (1939); *Le Don Juan de Mozart* (1942).
Número especial dos *Cahiers du Sud,* CLXXXII, avril, 1939.
J. Starobinski e outros: *Pierre-Jean Jouve, poète et romancier.* Neuchâtel, 1946.

reunidos, em Salmon[37], modernista da primeira hora, do "Bateau-lavoir", amigo íntimo de Picasso, Apollinaire e Jacob. Jornalista "dinâmico", parisiense que irradiava simpatia, poeta e escritor de grande facilidade, deu a impressão de surpreendente riqueza poética; o gosto das viagens e do exotismo aumentou-lhe o volume da produção e a excessividade. Salmon foi o primeiro modernista que saiu da vanguarda, reconhecido geralmente como poeta, quando os outros ainda eram considerados loucos ou mistificadores. A terceira edição da antologia de Van Bever e Léautaud abriu-lhe as portas, ao lado de Apollinaire, embora ainda excluindo Jacob, Reverdy, Fargue e Jouve. Salmon deve o sucesso mais aos assuntos do que à forma poética: é populista parisiense e unanimista internacional. Saldou a revolução russa e os sofrimentos benéficos do povo russo. Certos versos de *Prikaz* –

> "Seigneur, ayez pitié
> Des hommes de la terre russe..." –

tornaram-se famosos. Salmon não era realmente comunista, assim como não era realmente modernista. Rejeitou a poesia de propaganda; rejeitou Dada e o surrealismo. Mas era, com toda a sua facilidade e as suas oscilações, homem e poeta sério, que não pode ser comparado ao gênio de volubilidade de um Cocteau[38], outro modernista da primeira fase – graças à precocidade – que tomou depois atitudes diferentes. As próprias traições entre os modernistas eram devidas, as mais das vezes, à intervenção do futurismo; e quem não chegou a tanto encontrou pelo menos na temática futurista o meio de sucesso mais fácil. Assim o modernista-futurista Cendrars[39], poeta e narrador

---

37 André Salmon, 1881-1969.
Prikaz (1919); *Le Livre et la Bouteille* (1920); *Ventes d'amour* (1921); *L'Age de l'Humanité* (1921); *Odeur de poésie* (1944).
M. Cowley: "André Salmon and His Generation". (In: *Bookman*, LVI, 1923.)
M. Martin Du Gard: "André Salmon". (In: *Les Nouvelles Littéraires,* avril, 1925.)

38 Cf. nota 264.

39 Blaise Cendrars, 1887-1961.
Séquences (1912); *Pâques* (1912); *La prose du Transsibérien* (1913); *Profond aujourd' hui* (1917); *19 poèmes élastiques* (1919); *Du monde entier* (1919); *Kodak* (1924); *Moravagine* (1926); etc.
T. Levesque: *Blaise Cendrars.* Paris, 1948.
L. Parrot: *Blaise Cendrars.* Paris, 1948.
J. Rousselot: *Blaise Cendrars.* Paris, 1955.

altamente dinâmico, contando em palavras muito soltas, em poesias anedóticas e exaltadas suas experiências na América e na Rússia, os milagres da técnica, sua vida aventurosa entre banqueiros anglo-saxônicos e gângsters de Chicago, heróis da floresta virgem e da Revolução Russa, não esquecendo a cozinha chinesa e as prostitutas pretas: poesia para entusiasmar a gente mais surda à poesia; acrescentam-se os efeitos da autopublicidade, que são porém, como se sabe, efêmeros. Cendrars viveu sua poesia; e esta sua poesia vivida é melhor que sua poesia escrita. Em vão, seus admiradores reivindicam para ele a prioridade cronológica de ter feito antes o que Apollinaire e os surrealistas teriam feito só depois. Pois estes fizeram história. Cendrars foi futurista de um futuro que já passou.

A fusão entre modernismo e futurismo deu resultados melhores entre os italianos. A Itália literária de 1910 era, em grande parte, uma província da literatura francesa, ao ponto de vários vanguardistas italianos viverem no Montparnasse cosmopolita. Marinetti era, naquela época, escritor em língua francesa; e Soffici representava, por assim dizer, a França na redação da *Voce*, centro florentino da Itália já "reeuropeizada". Soffici fora o primeiro vanguardista à maneira francesa entre os italianos; mas a sua veia classicista já então lhe prejudicava a "libertà delle parole". O poeta representativo do modernismo da *Voce* foi Palazzeschi[40]. Aderiu ao futurismo, deu a um volume seu o título *L'Incendiario*; e conseguiu fama florentina, parisiense e quase européia com os versos onomatopaicos da *Fontana malata*:

"Crof, clop, cloch,
cloffete,
cloppete,
clocchete,
chchch…"

---

40 Aldo Palazzeschi, 1885-1974.
Poemi (1909); *L'Incendiario* (1910); *Il codice di Perela* (1911); *Poesie* (1925); *Stampe dell'Ottocento* (1932); *Le Sorelle Materassi* (1934); *I Fratelli Cuccoli* (1948); etc.
A. Tilgher: "Aldo Palazzeschi". (In: *Ricognizioni*. Roma, 1924.)
G. Papini: *Stroncature.* 6.ª ed. Firenze, 1924.
Cl. Varese*: Cultura letteraria contemporanea.* Pisa*,* 1951.

Carduccianos e d'annunzianos estavam assustados; se não fosse o fim –

> "Il poeta si diverte
> pazzamente,
> smisuratamente!", –

seria lícito achar algo infantil esse divertimento; e o próprio Palazzeschi concordaria. Obedecendo a conselhos de Apollinaire, pretendeu fazer voltar a poesia às fontes eternas da sensibilidade poética, à infância, na qual, como se sabe, todos nós somos poetas. Teoria algo perigosa num país e época em que o classicista Pascoli cultivava a "poesia del fanciullo". Tanto mais era preciso acentuar a ironia romântica, laforguiana: a "Fontana malata" agonizava porque

> "la tisi
> l'uccide...",

fato doloroso que lembra muito a outros laforguianos italianos, aos "crepuscolari". Com efeito, o irônico Palazzeschi escreveu versos bem à maneira dos decadentistas Corazzini e Gozzano, parodiando-os sutilmente. Palazzeschi sempre foi humorista. Bem o tinha apostrofado Soffici numa poesia daquele tempo:

> "Palazzeschi eravamo tre
> noi due e l'amica ironia."

Mas o veículo melhor da ironia é a prosa. Envelhecendo, Palazzeschi abandonou a poesia "incendiária" para escrever dois romances humorísticos e, ao mesmo tempo, panoramas fiéis da Itália que se foi: *Le sorelle Materassi* e *I fratelli Cuccoli*: suas verdadeiras obras-primas.

O modernismo italiano é, pois, uma mistura de futurismo e "crepuscolarismo" parodiado e nem sempre só parodiado – Lucini influiu muito – e deste último lado vieram as figuras mais interessantes, antes de tudo o grande poeta – este realmente um grande poeta – Umberto

Saba[41]. Apresentou-se num poema estranho, autobiografia em 15 sonetos de feição impecável e duma sinceridade que nunca antes se conhecera nesse metro nobre. Saba é filho de Trieste, aos confins orientais da civilização italiana, cidade de italianos e alemães, judeus e eslavos. O próprio Saba é semijudeu, participando da melancolia da sua raça desgraçada. Na cara de um animal, o poeta reconhece –

> "In una capra dal viso semita
> sentiva querelarsi ogni altro male,
> ogni altra vita."

Saba é um "crepuscolare" triestino-judeu. Por isso, acredita, os poetas e críticos da *Voce* não prestaram atenção a ele, quando se demorou, na mocidade, em Florença. Voltou a Trieste, tornando-se livreiro, vendedor de livros raros e antigos,

> "... Antiquario
> sono, um custode di nobili morti",

– retirando-se para os dois grandes amores da sua vida:

> "Trieste è la città, la donna è Lina,
> per cui scrissi il mio libro di più ordita
> sincerità..."

e cidade, mulher e livro lhe inspiraram os capítulos "Trieste e una donna" e "La Serena Disperazione" do seu *Canzoniere*. É um livro de poesia regionalista, da cidade de Italo Svevo, um mundo que já acabou.

---

41 Umberto Saba, 1883-1957.
Poesie (1911); *Il Canzoniere* (1921); *Figure e Canti* (1926); *Tre composizioni* (1933); *Mediterranee* (1947).
G. A. Borgese: "Umberto Saba". (In: *La Vita e il Libro*, vol. III. Torino, 1913.)
P. Pancrazi: "Umberto Saba". (In: *Venti uomini*. Firenze, 1922.)
G. De Benedetti: "Umberto Saba". (In: *Saggi critici.* Firenze, 1929.)
A. Consiglio: *Studi di poesia.* Firenze, 1934.
F. Longobardi: "Umberto Saba". (In: *Belfagor* III, 1948.)

"C'è a Trieste una via dove mi specchio...",

assim começa a poesia "Ter vie": a rua dos operários cheia de vida exótica; a rua do hospital e da dor universal; e a rua do cemitério judaico, a rua própria do poeta Umberto Saba; ele se sente bem no "Caffè Tergeste", o bar barato dos comerciantes italianos e marujos d'além-mar; ele sente com o operário eslavo, trabalhando o campo que pertence a outro, e o espetáculo de um velho suado, preparando colheitas futuras, inspira-lhe o grito antigo: "Felice il non nato!"; e em face do mar esplêndido que circunda a sua cidade sente dolorosamente o próprio "Confine":

"... la mia pena secreta, il mio dolore
d'uomo giunto a un confine..."

Saba é, dentro da forma clássica, poeta de expressão ambígua: o próprio "Confine" tem mais que um sentido, significando a forma que o poeta adotou, o soneto rigoroso e a língua italiana puríssima e tradicionalíssima, e significando ao mesmo tempo a prisão do poeta no seu "eu", mais profundo do que o abismo marítimo ao pé da montanha em cima da sua cidade, abismo que ele perscrutava com uma paciência e sutilidade, própria da cidade de Svevo e do país de Freud. Um crítico francês chamou a Saba "le seul poète européen digne d'être le contemporain de Proust e Joyce". Tradicionalista pela forma, é Saba modernista pela "ardita sincerità" – o primeiro grande poeta modernista da Itália.

A poesia "clássica" de Saba foi um dos primeiros sinais de resistência contra o futurismo. Outro sinal de resistência: a poesia simples e profundamente humana de Rebora[42]. Mas foram figuras isoladas que não podiam contra a corrente. Saba retirou-se para Trieste, de onde voltou, com todas as honras devidas de um grande poeta, só depois da Segunda Guerra Mundial. Rebora retirou-se para o convento; só recentemente, sua atitude e sua poesia encontram compreensão. Uma resistência conseguiu, porém,

---

42 Clemente Rebora, 1885-1957.
Canti anonimi (1922); *Poesie religiose* (1936); *Curriculum vitae* (1956).
G. Contini: "Clemente Rebora". (In: *Esercizi di lettura.* Firenze, 1947.)

organizar-se, em 1919, em torno da revista romana *La Ronda*. Contra o futurismo e contra o europeísmo afrancesado da *Voce* proclamou-se a necessidade de voltar ao classicismo nacional; sobretudo a Leopardi.

O primeiro grande poeta de *La Ronda* foi Cardarelli[43], aproximando-se do ideal de um "clássico moderno". Mas superou-o logo seu amigo Ungaretti[44]; e Cardarelli dedicou-se, depois, quase exclusivamente, à prosa: uma prosa altamente artística que fez escola. O mestre desse novo estilo é o crítico e cronista Cecchi[45], o maior prosador da literatura italiana moderna, artista que sabe reunir, de maneira inédita, o realismo mais precioso da expressão e uma atmosfera fantástica, mágica, em torno da palavra. Inspiração para tanto só é possível manter por pouco tempo. Cecchi só escreveu peças curtas, crônicas, impressões, fragmentos. Iniciou, na Itália, a era do "frammentismo". Todo mundo escreveu, durante vinte anos, "frammenti". Às vezes, de alto valor, como as impressões marítimas de Comisso[46]. Foi a época morta do romance na Itália. O único romancista e contista desse tempo é Bontempelli[47], "fantaisiste" de alta classe, de gênio inventivo inesgotável e de completa irresponsabilidade; suas afinidades com seu contemporâneo Kafka são só aparentes.

Enquanto isso, continuavam outros a exploração poética das regiões então recém-descobertas pela "psicologia de profundidade". Assim

---

43 Vincenzo Cardarelli, 1887-1959.
Prologhi (1916); *Viaggi nel tempo* (1921)*; Poesie* (1942, 1948).
P. Pancrazi: *Ragguagli di Parnaso*. Bari, 1920.
G. Contini: "Il caso Cardarelli". (In: *Esercizi di lettura*. Firenze, 1947.)

44 Cf. "Tendências contemporâneas – um esboço", nota 130.

45 Emilio Cecchi, 1884-1966.
Pesci rossi (1920); *L'osteria del cattivo tempo* (1927); *Qualque cosa* (1931); *Corse al trotto* (1937), etc.
G. Ravegnani: *I contemporanei.* Torino, 1930.
A. Gargiulo: "Emilio Cecchi". (In: *Nuova Antologia*, CCCXC, 1937).

46 Giovanni Comisso, 1895-1963.
Al vento dell'Adriatico (1928); *Gente di mare* (1929).

47 Massimo Bontempelli, 1878-1960.
Viaggi e scoperti (1922); *Eva ultima* (1923); *La vita e la morte de Adria e dei suoi figli* (1930); *Il figlio di due madri* (1933); *Giro del sole* (1940).
C. Bo: *Massimo Bontempelli.* Padova, 1943.

Camillo Sbarbaro[48], autor de versos rápidos e incisivos, dum pessimismo niilista, desse pessimismo pelo qual os modernistas italianos se distinguem do futurismo exuberante. Influência decisiva exercerá o singularíssimo Dino Campana[49], o "poeta órfico" de poemas em prosa à maneira de Rimbaud; dotado do realismo exato de um míope e de clarividência profética. Cantou

"... le strade
Strette oscure e misteriose...";

poeta da noite ("E la notte mi par bella...") e de auroras utópicas ("Un cielo nuovo, un cielo puro") e de enigmáticas convulsões íntimas. Sua influência será sensível em todos os poetas herméticos, inclusive em Montale. Campana passou os últimos quatorze anos de sua vida no manicômio Castel Pulci. Enlouquecera no estrangeiro, talvez na França, talvez na hora na qual se suicidou o poeta português Sá-Carneiro com o qual se parece bastante.

O chamado "futurismo" português não foi arbitrariamente lembrado; é, fora da Itália, o mais antigo dos movimentos modernistas inspirados pela vanguarda francesa; e está com ela em relações análogas com o modernismo italiano. Aquela situação cronológica dos portugueses explica-se, pelo menos em parte, pela ausência de um verdadeiro simbolismo em Portugal; pois Eugênio de Castro trouxe da França só uma técnica poética e a sensibilidade decadentista. Não foi mais "moderna" a poesia de pioneiro de Teixeira de Pascoaes[50]; poeta verboso, de musicalidade vaga e

---

48 Camillo Sbarbaro, 1888-1967.
Resine (1911); *Pianissimo* (1914); *Liquidazione* (1928).
G. Boine: *Plausi e Botte*. Firenze, 1918.

49 Dino Campana, 1885-1932.
Canti Orfici (1914).
Edição por E. Falqui, Firenze, 1952.
C. Pariani: *Vita non romanzata di Dino Campana, Scrittore.* Firenze, 1938.
D. Gerola: *Dino Campana.* Firenze, 1955.

50 Joaquim Teixeira de Pascoaes, 1879-1952.
Sombra (1907); *Maranos* (1911); *Regresso ao Paraíso* (1912); *Painel* (1935); *São Paulo* (1934); *São Jerônimo* (1936); *Napoleão* (1940).
J. do Prado Coelho: *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Coimbra, 1945.
G. Batelli: *Teixeira de Pascoaes*. Coimbra, 1953.

ideologia mais vaga, fundador do "saudosismo" nacionalista, está ele mais perto do pré-simbolismo português do que de qualquer poesia moderna. Mas as liberdades métricas e o sentimentalismo turbulento de Teixeira de Pascoaes contribuíram para fortalecer a resistência à literatura oficial dos Júlio Dantas, etc. A oposição começou cedo; nada mais natural do que a adoção de fórmulas futuristas, violentamente destrutivas, pela vanguarda, cujos ideais eram, no fundo, os do simbolismo autêntico. E dessa confusão surgiu o modernismo português[51].

Dois simbolistas, Luís de Montalvor e o brasileiro Ronald de Carvalho, fundaram em 1915 a revista *Orpheu*, editada pelo futurista Antônio Ferro; entre os colaboradores estavam o futurista José de Almada-Negreiros, o "órfico" Ângelo de Lima que acabou, como Dino Campana, no manicômio, e dois poetas de formação esteticista mas de ambições que já antecipam o surrealismo: Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Estes dois editaram o segundo e último número de *Orpheu*; Sá-Carneiro foi-se para Paris, e Pessoa aliou-se a Almada-Negreiros para editar a revista *Portugal Futurista*; quer dizer, a influência de Marinetti vencera sobre os começos de um modernismo à maneira francesa, e isso contribuiu para isolar o infeliz Sá-Carneiro. Deve-se, no entanto, a este a obra poética, reduzida em tamanho, pela qual permanecerá a memória do futurismo português.

Sá-Carneiro[52] é o mais estranho de todos os poetas portugueses; escrevendo em outra língua, mais difundida, os fatos exteriores, a loucura incontestável e o suicídio, já teriam sido suficientes para chamar a atenção do mundo. Infelizmente ainda não existe uma exaustiva análise crítica da

---

51 J. G. Simões: "Defesa da Poesia Moderna Contemporânea". (In: *Novos Temas*. Lisboa, 1938.)

52 Mário de Sá-Carneiro, 1890-1916.
Dispersão (1914); *Indícios de Ouro* (publ. 1937).
Edição de Obras (com introdução por João Gaspar Simões). 2 vols. Lisboa, 1946.
J. G. Simões: "Mário de Sá-Carneiro ou a Ilusão da Personalidade". (In: *O Mistério da Poesia.* Coimbra, 1931.)
Felic. Ramos: "Sá-Carneiro e a Poesia Nova". (In: *Eugênio de Castro e a Poesia Nova.* Lisboa, 1943.)
D. Woll: *Wirklichkeit und Idealität in der Lyrik Mario de Sá-Carneiro's.* Bonn, 1960.

sua obra que esclareça a teimosia de manter a métrica tradicional para exprimir sentimentos "modernos" e mais que modernos; seria preciso analisar pacientemente as influências externas a que reagiu, entre o esteticismo de Wilde e o modernismo de Apollinaire, ao qual deve a coragem de mistificar os outros e a si mesmo. Sá-Carneiro cresceu na atmosfera do esteticismo decadentista: Wilde, Maeterlinck, D'Annunzio, Eugênio de Castro. Mas nem seu ambiente mesquinho nem sua personalidade abúlica correspondiam ao ideal da Beleza. Sá-Carneiro distinguiu-se daqueles estetas pela sinceridade absoluta de reconhecer isso, e pela insinceridade deliberada de iludir a si mesmo e aos outros pela criação de uma outra personalidade e outra vida, suas, imaginárias, pelo método de mistificação que aprendeu em Apollinaire e Jacob. A conseqüência foi a dissociação patológica da sua personalidade, a perda do "eu".

> "Eu não sou eu nem sou o outro,
> Sou qualquer coisa de intermédio;
> Pilar da ponte de tédio
> Que vai de mim para o Outro."

Internando-se nesse jogo perigoso, Sá-Carneiro descobriu na sua própria alma um mundo desconhecido de imagens e angústias –

> "Ânsia revolta de mistérios e olor,
> sombra, vertigem, ascensão – Altura!" –

para voltar logo, desesperado, à realidade da sua condição de simples alma –

> "No lavabo dum Café
> Como um anel esquecido."

Sá-Carneiro tinha intervalos lúcidos nos quais era capaz de descrever exatamente as suas experiências:

> "Perdi-me dentro de mim
> Porque eu era labirinto...
> Perdi a morte e a vida,

E, louco, não enlouqueço...
A hora foge, vivida;
Eu sigo-a, mas permaneço..."

Sá-Carneiro suicidou-se em 1916, em Paris. Durante muitos anos a sua poesia ficou sem conseqüências. Não era possível omitir a fase do simbolismo autêntico, por isso, o próprio Sá-Carneiro mantivera a métrica tradicional. Em 1916, ano do suicídio do poeta louco, o simbolista Montalvor fundou a revista *Centauro*, na qual começou a divulgar as poesias simbolistas de Camilo Pessanha[53] até então ignorado na sua reclusão em Macau. Encontrara-se a forma da poesia futura de Fernando Pessoa.

Grande e decisiva parte da obra poética de Fernando Pessoa[54] é anterior a 1927, ano em que esse sobrevivente de *Orfeu*, amigo de Sá-Carneiro e discípulo de Camilo Peçanha, fundou, com João Gaspar Simões, José Régio e outros, a revista *Presença*. Foi mais um movimento efêmero. Mas nunca poderá ser esquecido. Pois Fernando Pessoa não foi só um grande poeta: foi um dos poetas mais singulares de todos os tempos. Só muito depois de sua morte, sua riquíssima produção poética, espalhada em revis-

---

53 Cf. "O simbolismo", nota 73.

54 Fernando Pessoa, 1888-1935.
Poesias, publicadas nas revistas: *Orfeu,* 1915; *Portugal Futurista,* 1915; *Centauro,* 1916; *Atena,* 1924/1925; *Presença*, 1927/1939; – *Mensagem* (1934).
Edição completa por J. G. Simões e L. de Montalvor. 7 vols., Lisboa, 1942/1955.
J. G. Simões: "Fernando Pessoa e as Vozes da Inocência". (In: *O Mistério da Poesia*. Coimbra, 1931.)
J. G. Simões: "Fernando Pessoa e a gênese dos seus heterônimos". (In: *Novos Temas*. Lisboa, 1938.)
A. Casais Monteiro: "Introdução à Poesia de Fernando Pessoa". (In: *Bulletin des études portugaises,* V/2, 1938).
J. G. Simões: *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*. 2 vols., Lisboa, 1950.
J. do Prado Coelho: *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa, 1951.
A. Casais Monteiro: *Fernando Pessoa, o Insincero Verídico*. Lisboa, 1954.
J. de Entrambasaguas: *La poesía de Fernando Pessoa.* Madrid, 1955.
Ant. Quadros: *Fernando Pessoa.* Lisboa, 1960.
Oct. Paz: *Cuadrivio.* México, 171.

tas efêmeras, foi reunida e editada. Ele mesmo, revelando e ocultando ao mesmo tempo as facetas contraditórias da sua personalidade, só publicou o volume *Mensagem*, em que o poeta moderníssimo e céptico irônico celebra a mística fé sebastianista do povo português. Livro que recebeu a honra duvidosa de um prêmio de propaganda nacionalista, e que constitui, por isso, escândalo para alguns admiradores do poeta. Explicando, alegam que ele sempre foi mistificador: perito em contabilidade e astrólogo apaixonado, céptico sutilmente subversivo e ocultista suspeito. Pessoa chegou a publicar grande parte das suas poesias sob pseudônimos, ou antes – como preferiu afirmar – heterônimos, quer dizer, atribuindo-as a outras pessoas da sua invenção gratuita, inventando-lhes biografias completas: Alberto Caeiro, o autor do *Guardador de Rebanhos*, de inspiração repentina e torrencial; Ricardo Reis, poeta classicista, algo semelhante a Landor; Álvaro de Campos, autor de odes whitmanianas. A poesia do próprio Fernando Pessoa, quer dizer, aquela pela qual assumiu a responsabilidade, assinando-a com o verdadeiro nome, tem pouco de hermético. Trata-se de poesia sentimental, conforme as mais antigas tradições portuguesas, embora na linguagem simbolista de Camilo Peçanha –

> "Pobre velha música
> Não sei porque agrada...";

tradicionalismo que culmina ideologicamente em *Mensagem*, livro ainda não devidamente apreciado, de inédita riqueza metafórica. A sinceridade desse tradicionalismo seria duvidosa se o subversivo "Alberto Caeiro" não fosse realmente "outra pessoa" – Fernando Pessoa conseguiu a realização do "Outro", tarefa que quebrou o espírito de Sá-Carneiro. O "Outro" do humanista "Ricardo Reis" é o futurista whitmaniano "Álvaro de Campos", autor de *Vem*, *Noite Antiquíssima*... e da grande *Ode Marítima*. Onde está, então, o "verdadeiro" Fernando Pessoa?

> "Sou um guardador de rebanhos.
> O rebanho é os meus pensamentos..."

Dos resultados contraditórios de sua introspecção psicológica fugiu para o sonho intencional –

"Tudo é ilusão,
Sonhar é sabê-lo..." –

para um conceito intemporal do tempo, no qual passado e futuro se confundem:

"E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora."

Tradicionalista e satanista, céptico e ocultista, Fernando Pessoa cristalizou em personificações suas possibilidades, sua "disponibilité". "Dramatizou-se", dividindo-se em personagens. O processo lembra os pseudônimos aos quais Kierkegaard atribuiu a autoria dos seus livros. Mas Fernando Pessoa está longe da fé absoluta e do romantismo hoffmanniano do pensador dinamarquês. Antes convém lembrar as máscaras daquele outro grande poeta-ocultista que foi Yeats; porque vale a pena lembrar as raízes simbolistas da arte de Fernando Pessoa. Com efeito, é ele o verdadeiro grande simbolista português. Tem afinidade tipicamente simbolista com a música. Até sua teoria do "poeta que é fingidor" e da poesia como arte de "cantar emoções que se não tem" lembra o músico que parece, ao ouvinte, afogar-se em emoções, enquanto na verdade conta exatamente os compassos. A poesia de Fernando Pessoa tem mesmo a qualidade intemporal da música:

"Dizem?
Esquecem.
Não dizem?
Dissessem.
Fazem?
Fatal.
Não fazem?
Igual.
Por que esperar?
Tudo é sonhar."

O mundo ainda não tomou conhecimento dessa arte. Mas Fernando Pessoa pode esperar.

Em Paris, tampouco se tomou, em 1916, conhecimento do suicídio de Sá-Carneiro; fora um dos muitos jovens estrangeiros – portugueses, espanhóis, alemães, italianos, americanos – que a vanguarda literária atraíra. Montparnasse era um ambiente cosmopolita. Havia lá muitos jovens americanos – um Greenwich Village em visita a Paris – reunidos em torno do poeta francês Guy-Charles Cros[55], "fantaisiste" que os próprios franceses pouco conheciam; mas para os americanos, as suas liberdades métricas, as poesias sobre assuntos triviais, as licenciosidades eróticas em *Les Fêtes quotidiennes* eram revelações. Depois chegou outro americano, Pound, de erudição fabulosa, conhecedor da poesia de todos os tempos e continentes, abrindo os olhos aos seus patrícios: a poesia simbolista era útil para o estudo da técnica, mas já não podia ser modelo: o mundo novo, técnico, precisava duma poesia nova, rápida, incisiva – talvez bastasse uma imagem só para fazer um poema, mas uma imagem que tocasse em cheio a sensibilidade. Imagens soltas, em vez das palavras soltas do futurismo. Existia poesia assim entre os japoneses, o haicai – esse tempo também é o de Lafcádio Hearn, das exposições japonesas em Paris, todo mundo se entusiasmava pelo Extremo Oriente. As bases teoréticas dessa nova poesia forneceu-as o inglês T. E. Hulme[56], estudioso de Bergson; mais uma vez encontra-se Bergson nos princípios de um modernismo poético. A inspiração de uma imagem, a escolha intuitiva de uma metáfora significavam para Hulme um caso de contato imediato entre a inteligência criadora e a natureza, uma expressão do *élan vital*. Em 1912 publicou Hulme, como apêndice do volume *Ripostes*, de Pound, os seus "Complete Works", quer dizer, um pequeno número de poemas curtíssimos, "imagistas". O título caracteriza bem a atitude agressiva, típica das vanguardas. Os dissidentes da poesia "georgiana" saudaram a inovação com agrado, entre eles Ford

---

55 Guy-Charles Cros, 1879-1956.
Les fêtes quotidiennes (1912); *Avec des mots* (1927).
L. Servisohn: "Les Fêtes quotidiennes". (In: *Poetes of Modern France.* New York, 1918.)
R. de Gourmont: "Guy-Charles Cros". (In: *Petits crayons*. Paris, 1921.)
R. Johannet: "Guy-Charles Cros". (In: *Lettres,* mars, 1925.)

56 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 171.

Madox Ford[57], escritor que não foi devidamente apreciado. Fora amigo de Conrad, colaborando em dois romances dele; introduzira o verso livre na poesia inglesa, sem encontrar ressonância; os seus poemas de guerra, originais e impressionantes, publicaram-se em 1918, quando não havia suficiente distância do assunto para apreciar-lhe a qualidade poética. O mesmo destino tiveram os romances de Ford. Seu mestre fora George Moore, cuja influência se percebe nesse perfeito romance-poema que é *The Good Soldier*: ambientes aristocráticos, conflitos eróticos e religiosos. Mas Ford não foi céptico. Defendeu o velho ideal inglês do *gentleman* cristão, embora em estilo algo excêntrico (ele mesmo disse das suas obras: "unsystematically told"). Os quatro romances que se passaram durante a Primeira Guerra Mundial, não são "romances de guerra". São obras de inesperadamente profunda *insight* psicológica. São hoje, depois de longo esquecimento, obras bastante discutidas pela crítica anglo-americana, e de inegável influência sobre a geração de 1945 dos romancistas americanos.

Pound reuniu em seu torno certo número de adeptos da nova maneira de poetizar, editando em 1914 uma antologia do grupo: *Des Imagists*. *An Anthology*. O título, meio francês, sublinhou a origem exótica da escola, do Imagism[58]. Os imagistas detestavam a eloqüência sonora da poesia tennysoniana e as inclinações narrativas dos "georgians". Uma imagem só, desenvolvida com o mínimo possível de palavras, devia representar o aspecto essencial, ou, antes, a substância de um objeto, de uma paisagem, de um sentimento; as poesias imagistas lembram as naturezas-mortas do cubismo. A métrica tradicional já não teria sentido; o ritmo musical bastava para reger o verso livre. Os imagistas imitavam o

---

57 Ford Madox Ford (pseudônimo de Ford Hermann Hueffer), 1873-1939.
Collected Poems (1913); *The Good Soldier* (1915); *On Heaven, and Poems Written in Active Service* (1918); *Some Do Not* (1924); *No More Parades* (1925); *A Man Could Stand Up* (1926); *The Last Post* (1928).
D. Goldring: *The Last of the Pre-Raphaelites.* London, 1948.
K. Young: *Ford Madox Ford*. London, 1956.
R. A. Cassell: *Ford Madox Ford. A Study of his Novels,* Baltimore, 1962.

58 G. Hughes: *Imagism and the Imagists.* Oxford, 1931.
St. C. Coffman: *Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry.* Norman, Okla, 1951.

haicai japonês. E, como alunos de Universidades inglesas, lembravam-se da poesia epigramática da *Anthologia Graeca*. O melhor poeta entre os primeiros "imagists" foi a americana Hilda Doolittle[59], residindo desde 1911 na Inglaterra, que assinava H. D. Devemos a essa poetisa excelentes traduções de poesias gregas.

Teoria e poesia do Imagism parecem-nos, hoje, pouca coisa. A sua importância histórica foi, antes, destrutiva: aboliu as tradições poéticas do século XIX em vários países para onde o modernismo parisiense não chegou cedo. Surgiram "imagisms" em toda a parte. Os versos livres do *Phantasus*, do alemão Arno Holtz[60], são "imagistas" *avant la lettre*. Em 1919, o "grupo imagista" dos poetas russos Jessenin, Alexei Kusikov e Anatoli Mariengof pretendia, por meios idênticos, abolir a poesia "burguesa". A poesia escandinava, sempre conservadora, foi revolucionada, em 1924, pelo volume póstumo da malograda poetisa sueca Edith Södergran[61], pequenas poesias imagistas, imitadas deliberadamente da *Anthologia Graeca*, mas de certo fervor místico que lembra a vizinhança do expressionismo alemão. Na América Latina, a imitação do haicai pelo poeta mexicano Tablada[62] contribuiu para quebrar o predomínio do verbalismo "modernista" da escola de Darío; o haicai tornou-se popular entre os hispano-americanos, e poetas engenhosos, como o equatoriano Carrera Andrade[63], sabiam adaptá-lo à nova sensibilidade poética.

---

59 Hilda Doolittle (H. D.), 1886-1961.
Sea Garden (1916); *Heliodora and other Poems* (1924).
H. P. Colins: *Modern Poetry.* New York, 1925.

60 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 24.

61 Edith Södergran, 1892-1923.
Landet som icke ar (1924).
F. Böök: "Edith Södergran". (In: *Resa kring svenska parnassen.* Stokholm, 1926.)
G. Fideström: *Edith Södergran.* Stockholm, 1949.

62 José Juan Tablada, 1871-1945.
El Florilegio (1899, 1904); *Al sol y bajo la luna* (1918); *Un dia* (1919); *El jarro de flores* (1921).

63 Jorge Carrera Andrade, 1903-1978.
Boletines de mar y tierra (1930); *El tiempo manual* (1935); *Rol de Manzana* (1935); *Registro del Mundo* (1940).
B. Jarnés: Prólogo de *Rol de la manzana.* Madrid, 1935.

Pound foi, sem dúvida, um dos grandes promotores da poesia moderna. Mas na sua própria vida, o Imagism não passou de um episódio. Já no mesmo ano de 1914, quando editara *Des Imagists*, fundou com o inglês Wyndham Lewis a revista *Blast*, órgão do "Vorticism", destinado a substituir o futurismo por outro antinaturalismo, considerando-se a imagem poética agora como fonte de inspirações intuitivas. E seguiram-se muitos outros ismos na vida de Pound[64], até o fascismo. O primeiro aspecto da sua obra é desconcertante pela riqueza. Pound é, embora autodidata, um *scholar* erudito; conhece muitas línguas, sabe poetizar em várias delas, incorporou à língua inglesa inúmeros metros, neologismos, quase que criou uma nova língua ou recriou a velha. T. S. Eliot e todos os poetas novos da Inglaterra e América devem-lhe sugestões decisivas; o seus volumes de crítica e teoria poética constituem verdadeiros tesouros de lições valiosas. Não é possível enumerar os poemas belos, impressionantes ou interessantes de Pound, mas também não é preciso isso porque, na sua grande maioria, não são seus. São adaptações virtuosíssimas de Litaipo, Catulo e Propércio, dos trovadores provençais e de Dante, Villon e Ronsard, Rimbaud e Mallarmé, etc., etc. É um mestre na tradução muito livre

---

64 Ezra Pound, 1885-1972.

A Lume Spento (1908); *Personae* (1909); *Exultations* (1909); *Ripostes* (1912); *Cathay* (1915); *Lustra* (1916); *Quia pauper amavi* (1918); *Pavannes and Divisions* (1918); *Personae* (1926); *Selected Poems* (1928); *A Draft of XXX Cantos* (1930); *Eleven New Contos* (1934); *Make It New* (1934); *Jefferson and or Mussolini* (1935); *Fifth Decade of Cantos* (1937); *Cantos LII-LXXI* (1940); *Pisan Cantos* (1948); *Section Rock-Drell de los Cantares* (*Cantos 85-95*) (1956).

R. P. Blackmur: "Ezra Pound". (In: *The Double Agent*. New York, 1935.)

A. Tate: "Ezra Pound". (In: *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York, 1936.)

A. S. Amdur: *The Poetry of Ezra Pound.* Cambridge. Mass., 1936.

H. Kenner: *The Poetry of Ezra Pound.* London, 1951.

H. H. Watts: *The Poetry and the "Cantos".* Chicago, 1952.

L. Leary: *Motive and Method in the "Cantos" of Ezra Pound*. New York, 1954.

A. Rizzardi edit. : "Pound Symposium" (número especial da revista *Nouva Corrente,* Genova, 1956).

C. Emery*: Ideas into Action. A Study of Pound's "Cantos"*. Miami, 1959.

N. Stock: *Poet in Exile, Ezra Pound.* Manchester, 1964.

K. L. Goodwin: *The influence of Ezra Pound.* London, 1966.

e um mestre do *pastiche*. Dos ingleses, ele gosta ou gostava de Browning; assim como este, sabe-se desdobrar em numerosas almas alheias. O próprio Pound é um cidadão de Idaho, um dos Estados menos populosos e mais atrasados dos Estados Unidos; sua arte e sua erudição são inspiradas por um esnobismo monstruoso de todas as civilizações, ocidentais e orientais, antigas e modernas. Pound: um indivíduo que não era capaz de manter a sua integridade senão fantasiando-se de todas as máscaras possíveis, das quais o fascismo foi a última ou penúltima. Pois, denunciado por traição a serviço de Mussolini pelas autoridades norte-americanas, preferiram, em vez de condenar o poeta, encarcerá-lo impiedosamente no manicômio St. Elizabeth's, em Washington. A última máscara é a do mártir.

Pound é um problema: ou, antes, uma coleção de problemas. Um dos mais difíceis é a relação entre a poesia e a política. Pois não é possível abstrair, simplesmente, da ideologia para gostar dos versos. A arte de Pound seria impossível sem o seu aristocratismo, que no mundo de hoje precisaria da violência, isto é, de métodos fascistas, para manter-se em cima. Mas considerações de ordem política não devem inspirar a valorização da poesia. Os *Cantos*, essa imensa obra épico-lírico-didática, na qual Pound trabalhava durante trinta anos, são sem dúvida um dos monumentos literários da nossa época. Mas resistirá esse monumento ao tempo? Os admiradores mais apaixonados compararam os *Cantos* à *Divina Commedia*. Os críticos mais severos citam inúmeros trechos de prosaísmo trivial, de mistificação evidente, até de absurdo sem remédio. Esquecem de citar as descrições de paisagens em autêntico estilo clássico (o fim do *Canto II*: "Olive grey in the near...", e muitos outros), ao lado de bricabraque insuportável. A obra é de um gênio malogrado; um fracasso grandioso.

Em 1914, Pound ainda não era o autor dos *Cantos*. Era o chefe dos imagistas, mas um chefe volúvel em quem não se podia confiar. Abandonou logo seus discípulos. Estes aceitaram a ajuda de Amy Lowell[65], parente do famoso bostoniano James Russel Lowell; rica dama americana,

---

65 Amy Lowell, 1874-1925.
A Dome of Many-Colored Glass (1912); *Sword Blades and Poppy Seed* (1914); *Men, Women and Ghosts* (1916); *Can Grande's Castle* (1918); etc.
S. F. Damon: *Amy Lowell.* Boston, 1935.

já além da mocidade e cheia de entusiasmo pela poesia. Amy Lowell editou, entre 1915 e 1917, mais três antologias, *Some Imagist Poets*. Entre os colaboradores, dois terão futuro muito fora do imagismo: D. H. Lawrence e T. S. Eliot. Os outros não cumpriram as promessas: nem o inglês Richard Aldington, que escreverá um bom romance de guerra, nem o americano John Gould Fletcher, imagista da primeira hora, poeta de segunda mão. O lugar de Amy Lowell foi ocupado mais tarde por Harriet Monroe que fundara em 1912, na rude Chicago, a revista *Poetry, a Magazine of Verse*, então e ainda muito depois a revista poética mais importante em língua inglesa.

Desde então, Chicago é o centro do modernismo nos Estados Unidos; e em Chicago saiu, em 1915, o livro que revolucionou a poesia ameriana: a *Spoon River Anthology*, de Edgar Lee Masters[66]. O poeta era filho autêntico do Middle West, natural de Kansas; exerceu a profissão de advogado em Chicago. Mas sempre pensou na aldeia de onde saíra, na gente pobre, quebrada pela tirania moral do puritanismo e a exploração dos especuladores. Sempre pensou em erigir-lhes um monumento; mas o estilo tennysoniano-pré-rafaelita da poesia americana de então não convinha a camponeses americanos. A leitura da *Anthologia Graeca* – Masters era homem culto, e certamente conhecia bem a poesia de Housman – libertou-o do romantismo convencional; tornou-o capaz de ver e descrever a realidade, assim como Crabbe opôs os seus poemas sinceramente realistas da vida rural inglesa de 1800 aos idílios de Gray e Goldsmith. O Gray-Goldsmith de Masters era Whitman, o sonho otimista da democracia americana; Masters opôs-lhe a poesia da realidade americana, poesia cinzenta, pessimista e por isso menos verbosa do que a de Whitman. Masters não profetizou: epilogou. Escreveu os epitáfios de um cemitério de aldeia americana, biografia epigramaticamente resumida de tantas vidas frustradas entre algumas que acabaram em falsos triunfos. A obra de Masters é uma assombrosa procissão fúnebre –

---

66 Edgar Lee Masters, 1869-1950.
Spoon River Anthology (1915); *Domesday Book* (1920); *The New Spoon River* (1924).
B. Weirick*: From Whitman to Sandburg in American Poetry.* New York, 1924.
H. Monroe: "Edgar Lee Masters". (In: *Poets and Their Art.* Chicago, 1926.)

> "Where are Ella, Kate, Mag, Lizzie and Edithe,
> The tender heart, the simple soul, the loud, the
> proud, the happy one? –
> All, all are sleeping on the hill…"

Masters está hoje quase esquecido. Não gostam do seu pessimismo; e por isso não o acham bastante "moderno". É verdade que Masters revela preocupações que a poesia modernista ignora. Todos os outros, por mais que falem da vida moderna, só é a literatura que lhes importa, a revolução literária. O homem de Chicago é mais prático. Pretende destruir mentiras e explicar verdades –

> "... to uphold the singers and tellers of stories
> Who keep the vision of a nation
> Upon the clear realities of life."

Masters ainda não é completamente "moderno": pelo didaticismo e pelo gosto da poesia narrativa, que são típicos de toda poesia rural. Depois, a poesia tem de mudar-se, como o romance, para a cidade. Sandburg[67] foi o poeta de Chicago. Como operário que passou por todas as profissões, inclusive do *bas-fonds*, Sandburg tornou-se socialista, acusando os milionários de Chicago pela miséria das massas, insultando os missionários hipócritas dos quais o seu amigo Vachel Lindsay zombara, reconhecendo sintomas da revolução futura no inquietante desenvolvimento urbanístico da cidade –

> "... Shovelling,
> Wrecking,

---

67 Carl Sandburg, 1878-1967.
Chicago Poems (1915); *Cornhuskers* (1918); *Smoke and Steel* (1920); *Slabs of the Sunburnt West* (1922); *Good Morning. America* (1928); *The People, Yes* (1936); *Remembrance Rock* (1948).
H. Hansen*: Carl Sandburg, the Man and His Poetry.* New York, 1925.
K. W. Detzer*: Carl Sandburg. A. Study in Personality and Background.* New York, 1941.

Planning,
Building, breaking, rebuilding…"

Como poeta, foi modernista, nitidamente; inspirou-o o Imagism. Toda métrica está abolida, versos livres alternam com trechos em prosa ritmada. Só assim a sua emoção tem liberdade efusiva, patética, mas não enfática. Não é realista, como Masters, e sim naturalista; e, assim como Dreiser, não é capaz de recusar a admiração ao monstro.

"Hog Butcher of the World,
Tool Maker, Stacker of Wheat,
Player with Railroads and the Nation's Freight Handler."

Sandburg parecia revelar a possibilidade de um modernismo socialmente revolucionário, não desejando a industrialização, como o futurismo italiano, mas tirando as conclusões violentas duma industrialização violenta. Mas só parecia. Em boa hora arrependeu-se. O modernismo foi mesmo uma revolução poética. Aquelas conclusões só foram tiradas pelo modernismo alemão: o expressionismo.

O expressionismo alemão[68] tornou-se conhecido no mundo depois de 1918, quando os seus adeptos agiram como propagandistas da revolução republicana e socialista na Alemanha. Na verdade, o expressionismo é de 1910, é o contemporâneo e equivalente germânico do modernismo francês; mas também é verdade que a sua feição era, de início, revolucionária, embora se combinassem, de maneira confusa, revolução literária, revolução político-social e revolução religiosa. O movimento dará

68 A. Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit.* Vol. II*: Im Banne des Expressionismus.* 6ª ed. Leipzig, 1930.
R. Samuel e R. Hinton Thomas: *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre.* New York, 1939.
F. Martini: *Was war Expressionismus?* Urach, 1955.
W. H. Sokel: *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth German Literature.* Stanford, 1959.
W. Muschg: *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus.* Muenchen, 1961.
W. Laqueur: *Weimar, a Cultural History,* London, 1974.

frutos dos mais divergentes: expressionismo poético, que é, aliás, perfeitamente compatível com niilismo e reação política (Benn); expressionismo proletário e socialista (Leonhard Frank); expressionismo metafísico-religioso (Kafka). Não se podia prever, então, essas conseqüências. Os primeiros impressionistas eram deliberadamente confusos: gostavam de envolver-se, literalmente, em "noite", a palavra-chave e a mais citada da época. Nunca houve movimento literário mais noturno do que este, que vencera com seu profeta pictórico, o sombrio norueguês Eduard Munch. Uma noite perpétua, só interrompida por raios apocalípticos que anunciaram profeticamente – em 1910 e 1911 – o fim do mundo de então. Os poetas também falavam como que por meio de raios: de maneira abrupta, inarticulada. Falava-se em "literatura de gritos". Entre os escritores de fama já estabelecida, vários apoiaram esse movimento dos jovens; Heinrich Mann, que antecipara a oposição política; Wedekind, que antecipara a revolução sexual; Sternheim, que antecipara a destruição da sintaxe; enfim, os representantes da boêmia, no sentido amplo da palavra. Duas revistas, fundadas em 1910 em Berlim, inauguraram o movimento: Heinrich Mann estava mais perto de *Die Aktion*, revista da revolução literária e política; Sternheim, mais perto do *Sturm*, revista de revolução literária e artística.

A revista *Die Aktion* (*A Ação*), foi fundada em 1910 por Franz Pfemfert, sindicalista revolucionário, um dos mais destemidos lutadores contra o militarismo prussiano; e a sua ação política terá, em 1914 e 1918, tudo o que não era epígono. Fez muita propaganda em favor do triestino Däubler[69], que já não era dos mais jovens, autor de uma enorme epopéia filosófica *Das Nordlicht* (*Aurora Boreal*), de muitas belas poesias que celebram o Sul, a Itália e a Grécia, e de sonetos impecavelmente parnasianos na forma, mas tratando os assuntos mais triviais da vida quotidiana, sempre com emoção exuberante. Em *Die Aktion* também saíram desenhos de Pi-

---

69 Theodor Däubler, 1876-1934.
Das Nordlicht (1910); *Der sternhelle Weg* (1915); *Hymne an Italien* (1916); *Das Sternenkind* (1917); *Mit silberner Sichel* (1917); *Hesperien* (1918); *Treppee zum Nordlicht* (1920); *Attische Sonette* (1924).
C. Schmidt: *Theodor Däublers Nordlicht.* Muenchen, 1916.
G. Buschbeck: *Die Sendung Theodor Däublers.* Wien, 1920.

casso, acompanhados de poesias de Wolfenstein[70], tradutor de Rimbaud, o único poeta alemão desta época que se parece com os vanguardistas franceses. Dedicou-se um culto discreto à memória de George Heym[71], que morrera por acidente aos 25 anos de idade: o volume póstumo basta para demonstrar que teria sido um dos grandes poetas do século XX. Em forma classicista, influenciada por Baudelaire e George, notou suas visões noturnas e apocalípticas que giravam sempre em torno da grande cidade, dos horrores subterrâneos de Berlim: mendigos e prostitutas, loucos e assassinos, a Morgue e o manicômio, tudo representado em imagens de exatidão absoluta, sugestivas até causar náusea, às vezes personificadas em figuras de tamanho místico, demônios da cidade maldita. Em 1911, esse "visionário do caos" profetizou de maneira assombrosa "o despertar da Guerra que dormira muito". Quando Heym, pouco depois, morreu, o poeta já estava perfeito, completo. Outros poetas de *Die Aktion* terão grande futuro: o anárquico Benn, o whitmaniano Werfel. Notável é a forte apresentação dos alsacianos, meio afrancesados, como Schickele e seu patrício Stadler[72], que morrerá nos primeiros dias da guerra poeta de assustadora força de expressão em versículos whitmanianos de ritmo como precipitado, soltando gritos dionisíacos na volúpia de amar e de morrer, profetizando em mais do que uma poesia o seu fim em combate turbulento. A paródia das visões de Heym e Stadler, inseriu-as nas páginas de *Die Aktion* o satírico Jakob Hoddis[73], predizendo em versos burlescos o fim apocalíptico do mundo

---

70 Alfred Wolfenstein, 1888-1939.
Die gottlosen Jahre (1914); *Menschlicher Kaempfer* (1919).

71 George Heym, 1887-1912.
Der ewige Tag (1911); *Umbra Vitae* (1912).
Edição completa (com biografia) por C. Seelig. Zuerich, 1947.
H. Greulich: *Georg Heym Leben und Werke.* Berlin, 1931.
K. Mautz: *Die Dichtung Goerg Heyms.* Frankfurt, 1961.

72 Ernst Stadler, 1883-1914.
Der Aufbruch (1914).
H. Naumann: *Ernst Stadler.* Berlin, 1920.
H. Hestermann: *Ernst Stadler.* Berlin, 1929.

73 Jakob Hoddis, 1887-1942.
Weltende (1918).

burguês. Seu próprio fim será apocalíptico: assassinado num manicômio pelos nazistas.

Hoddis colaborou também, na revista *Der Sturm* (*A Tempestade*), que o crítico de arte e poeta experimental Herwarth Walden fundara naquele mesmo ano de 1910. Nela também aparecem poesias humanitárias em metros tradicionais, como as de Paul Zech[74], poeta-operário que descreveu as usinas e portos, depois o horror da guerra, com esperança de revolução socialista, mas sempre em versos impecáveis, as mais das vezes em sonetos; declarou-se discípulo de George. Os outros poetas de *Der Sturm*, Heynicke, Lothar Schreyer, o próprio Walden, escreveram versos livres sem consideração da sintaxe e da gramática; eram futuristas, mais ou menos como eram então o pintor austríaco Kokoschka e o pintor russo Kandinsky que ilustravam os cadernos. O grande poeta da revista, porém, era August Stramm[75], mais velho do que os outros, solitário que chegou como autodidata a conceber uma poesia originalíssima, composta só de palavras justapostas sem ligação gramatical; poesia "concentrada", de gritos soltos, gritos de furor erótico, depois gritos de angústia mortal no combate (Stramm morreu na guerra), poesia de interjeições inarticuladas, de gestos significativos. Stramm foi o único poeta alemão dessa época que os franceses conheceram logo e apreciaram; na Alemanha, zombou-se do "poeta louco". Decerto, a sua poesia inimitável não foi um caminho para todos; mas tudo revela a seriedade da sua arte.

O revolucionário Walden teve a coragem de falar em religião. Assim como os cubistas pretenderam descobrir harmonias órficas nas proporções dos cubos e figuras geométricas, assim os poetas de *Der Sturm* pretenderam destruir a estrutura lógica da língua, esse "véu mentiroso"

---

74 Paul Zech, 1881-1946.
Das schwarze Revier (1913); *Die eiserne Bruecke* (1914); *Der feurige Busch* (1919); *Das Terzett der Sterne* (1920).
W. Omankowski: "Paul Zech". (In: *Die schöne Literatur*, XXVI, 1925.)

75 August Stramm, 1874-1915.
Du (1914); *Tropfblut* (1919); *Dichtungen* (1919).
H. Walden: Introdução do vol. I de *Dichtungen*. Berlin, 1919.
H. Jansen: *Der Westfale August Stramm als Hauptvertreter des dichterischen Frühexpressionismus.* Berlin, 1928.

que encobre a verdade das coisas para exprimir em gritos profundos a substância do Universo. A revolução que os poetas de *Die Aktion* entenderam como acontecimento político foi para os de *Der Sturm* uma renovação religiosa da humanidade.

Há no expressionismo alemão um elemento de religiosidade germânica, assim como se revelara nas obras dos pintores preferidos do movimento: Munch e Van Gogh. Dir-se-ia religiosidade gótica. Encontram-se o misticismo gótico e o misticismo russo na figura singular de Ernst Barlach[76], dramaturgo, escultor, gravador; e é difícil dizer em qual desses setores da arte foi ele maior. Suas esculturas em madeira representam mendigos e videntes, homens que o medo pânico paralisou, e mulheres que choram os filhos mortos; é como se o vento gelado da estepe russa os tivesse feito parar, esperando a morte num Universo vazio, do qual Deus desviou a face. Essas figuras de madeira também são os personagens das peças dramáticas de Barlach: peças que se passam em indefinidos tempos bíblicos, ou então em ambiente moderno e trivial, até ordinário, mas interiormente iluminado pela pobreza material e espiritual que é a condição da Graça. E esta virá. Pois nas peças, Deus está presente, embora sempre escondido em quem ninguém o adivinharia: num mendigo surdo-mudo, num parente desconhecido que voltou da América; talvez até num hoteleiro ruidosamente humorístico. É a arte mais estranha do teatro moderno: profundamente poética e, no entanto, de forte efeito no palco.

Daquela religiosidade gótica também há algo, embora bastante diluído, em Kolbenheyer[77]: os heróis dos seus notáveis romances histó-

---

76 Ernest Barlach, 1870-1938.
Der tote Tag (1912); *Der arme Vetter* (1918); *Dir echten Sedemunds* (1920); *Der Findling* (1922); *Die Sündflut* (1924); *Der blaue Boll* (1927).
W. Flemming*: Barlach, der Dichter*. Berlin, 1933.
K. D. Carls: *Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk.* Berlin, 1935.
P. Fechter: *Ernst Barlach.* Muenchen, 1948.

77 Erwin Guido Kolbenheyer, 1878-1969.
Amor Dei (1908); *Meister Joachim Pausewang* (1910); *Die-Kindheit des Paracelsus* (1917); *Das Gestirn des Paracelsus* (1921); *Das Dritte Reich des Paracelsus* (1925), etc.
F. Koch: *Erwin Guido Kolbenheyer.* Kassel, 1929.
C. Wandrey: *Kolbenheyer, der Dichter und der Philosoph.* Muenchen, 1934.
B. Meder: *Guido Kolbenheyer.* Paris, 1941.

ricos são homens góticos: os místicos Paracelso e Boehme; e, em *Amor Dei*, o judeu Spinoza, místico ateu. Mais tarde, quando Kolbenheyer se tornara nazista apaixonado, aquele romance lhe parecia, provavelmente, um "erro". Mas não foi "erro" em 1908, quando *Amor Dei* se publicou. Sempre foi forte na Alemanha do século XIX e do princípio do século XX a influência dos judeus; e nem todos eles foram, como acreditará o simplismo odioso dos nazistas, conspiradores revolucionários ou financistas tirânicos. Justamente no primeiro decênio do século nota-se forte movimento religioso entre os judeus alemães; e acrescenta-se a influência, no mesmo sentido, do judeu francês Bergson. Espírito religioso foi o infeliz Weininger[78], cujo livro *Geschlecht und Charakter* (*Sexo e Caráter*) é uma das grandes influências da época; inspirado em Wagner e Ibsen e em idéias ascéticas e por um anti-semitismo suicida, Weininger acabou mesmo suicidando-se. Idéias de renovação religiosa, até, inspiraram os escritos de crítica social de Walter Rathenau[79], dono do poderoso truste de eletricidade AEG e pensador budista nas horas livres, predizendo o fim da economia capitalista e acabando assassinado pelos conspiradores nazistas.

Mas todos eles eram, no fundo, livres-pensadores, apenas inquietados pela angústia religiosa. Houve, porém, algumas verdadeiras conversões: entre aqueles sionistas que pensavam em soluções espirituais, apolíticas, do problema judaico; sionistas em oposição contra o sionismo político de Herzl. Impressionou-os a religiosidade viva dos judeus da Polônia e da Ucrânia, adeptos da seita mística dos "Chassidim". Esses judeus da Europa oriental possuem uma literatura em iídiche, dialeto alemão arcaico, escrito em letras hebraicas. E um escritor dessa literatura singular começou então a

78 Otto Weininger, 1880-1904.
Geschlecht und Charakter (1903); *Ueber die letzten Dinge* (1904).
O. Baum: "Otto Weininger". (In: *Die Juden in der deutschen Literatur*. Edit. por G. Krojanker. Berlin, 1922.)

79 Walter Rathenau, 1867-1922.
Von kommenden Dingen (1911); *Zur Kritik der Zeit* (1912); *Mechanik des Geistes* (1913); etc.
H. Kessler: *Walter Rathenau. Sein Leben und sein Werk.* Berlin, 1928.

ser notado na Europa: Peretz[80]. Um intelectual pobre que tinha, como autodidata, conquistado o domínio do estilo simbolista que empregou naquela língua rude para invocar fantasmas. Era um necromante e um mágico que transformou o ambiente mesquinho, imundo e permanentemente ameaçado do gueto em país de fadas, de visões místicas e acontecimentos aparentemente triviais, mas de significação transcendental. A leitura dos contos e dramas de Peretz influenciou profundamente o líder daqueles sionistas apolíticos, Martin Buber[81]. Em traduções e versões livres familiarizou os judeus da Europa central com aquele mundo místico que ignoravam. Construiu, depois, um sistema filosófico-religioso em que o homem é chamado por Deus para terminar, pela ação ética, a obra inacabada da Criação. O "caminho certo" do homem depende, pois, do fato de ele ouvir a palavra divina. Ficando surdo, o homem está sozinho no Universo, perdido. Sua vida espiritual tem como fundamento o encontro com o grande Outro, o "Tu" do "eu" humano: Deus.

Buber encontrou seus primeiros adeptos num ambiente especialmente próprio para meditações religiosas. A cidade de Praga, com seu passado gótico e barroco e sua maioria de população checa, é um ponto de encontro entre religiosidade medieval e misticismo eslavo. As velhas ruas e misteriosos prédios abandonados parecem lugares em que são capazes de revelar-se forças divinas e poderes diabólicos. Assim viu Praga o romancista Meyrink[82], ocultista convencido e satírico mordaz: em parte, explorava um

---

80 Jitzchok Leibush Peretz, 1852-1915.
Folksgeschichtn (1903); *Chassidische Geschichtn* (1906)*; Adam un Eva* (1909); *Bei Nacht taufn alten Markt* (1910); *Die gueldene Kette* (1910), etc.
N. Maizil: *Jitzchok Leibusch Peretz, zain lebn un schafn.* New York, 1945.
M. Samuel: *Prince of the Ghetto.* New York, 1948.
S. Niger: *Jitzchok Leibusch Peretz.* Buenos Aires, 1952.

81 Martin Buber, 1878-1965.
Die Geschichten des Rabbi Nachman (1906); *Die Legende des Baall Schem* (1908); *Drei Reben über das Judentum* (1911); *Daniel* (1913), etc.
H. Kohn: *Martin Buber. Sein Werk und seine Zeit*. Hellerau, 1930.

82 Gustav Meyrink, 1868-1932.
Das Wachsfigurenkabinett (1908); *Des deutschen Spiessers Wunderhorn;* (1913). *Der Golem* (1915); *Das gruene Gesicht* (1916); *Walpurgisnacht* (1917); *Der Engel vom westlichen Fenster* (1927).
A. Zimmermann: *Gustav Meyrink.* Hamburg, 1917.
H. E. Zornhoff: *Gustav Meyrink und die metaphysische Dichtung.* Leipzig, 1918.

ambiente fantástico e lendas mais fantásticas, como a do *Golem*, que atraíram irresistivelmente o público; em parte, acreditava realmente nos fantasmas que evocara. Seus romances são uma confusão inextricável de sensacionalismo barato, bricabraque ocultista e força rara de sugestão poética.

Nesse ambiente de Praga, entre os judeus de fala alemã da cidade, surgiu Franz Werfel[83], adepto da filosofia religiosa do "Tu" em versos whitmanianos, misticismo judaico com forte tendência catolizante e uma inclinação irresistível para misturar ideais humanitários e sucesso de livraria. Werfel é hoje conhecido principalmente pelos seus romances. Realmente, sua importância na história da literatura reside principalmente nos seus primeiros volumes de versos: *Der Weltfreund* (*O Amigo do Mundo*), *Wir sind* (*Somos*), *Einander* (*Cada um Para o Outro*). É admirável o talento poético com que Werfel parte de motivos insignificantes, recordações da infância ou da adolescência, acontecimentos triviais da vida quotidiana para insuflar-lhes um sentido transcendental: poético e religioso. Depois, por volta de 1918, veio a fase das grandes odes humanitárias e das peças pacifistas. Os sucessos teatrais desviaram-no da poesia lírica, que abandonou, enfim, quase totalmente. A sua fase final foi a dos romances; sempre interessantes e cheios de idéias, sempre construídos com notável habilidade e sempre de olho para a grande tiragem. Foi, apesar das qualidades de obras como *Barbara* e *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (*Os Quarenta Dias de Musa Dagh*), um caso perfeito de "trahison d'un clerc".

A conversão foi, naturalmente, mais fácil para os católicos natos, apenas desviados por influências alheias. Sorge[84], gênio precoce que

---

83 Franz Werfel, 1890-1945.
Der Weltfreund (1911); *Wir sind* (1913); *Einander* (1915); *Die Troerinnen* (1915); *Gerichtstag* (1919); *Der Spiegelmensch* (1920); *Beschwörungen* (1923); *Verdi* (1924); *Paulus unter den Juden* (1926); *Barbara* (1929); *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (1933); *Schlaf und erwachen* (1937); *Das Lied der Bernadette* (1941); *Der Stern der Ungeborenen* (1946).
R. Specht: *Franz Werfel.* Wien, 1926.

84 Reinhard Johannes Sorge, 1892-1916.
Der Bettler (1912); *Metanoeite* (1915); *König David* (1916).
M. Rockenbach: *Reinhard Johannes Sorge.* Mönchen-Gladbach, 1923.
J. J. Nusspickel: *Reinhard Johannes Sorge als Dramatiker.* Muenster, 1923.

desapareceu na guerra, fora nietzschiano exaltado. Depois de convertido, escreveu o drama *Der Bettler* (*O Mendigo*), sob forte influência da última dramaturgia de Strindberg: cenas abruptas em que tudo é simbólico e em que a tendência espiritual é tudo. A primeira peça do teatro expressionista alemão.

Nessa mentalidade religiosa e naquele ambiente dos círculos judaicos de Praga surgiu aquele que é de tal maneira a maior figura do expressionismo alemão – se é que podemos chamá-lo de expressionista – que sua repercussão se tornará mais tarde universal: Kafka.

Franz Kafka[85] era quase totalmente desconhecido no momento da sua morte, e suas obras editadas postumamente por seu amigo Brod, contra a expressa vontade testamentária do autor, ficaram sem ressonância. Mas Kafka ressuscitou vinte anos depois, exercendo desde então influência incomensurável na literatura universal. O mundo não percebe nele os traços característicos do que foi seu ambiente literário: do expressionismo ale-

---

85 Franz Kafka, 1883-1924.
Betrachtung (1912*); Das Urteil* (1916); *Die Verwandlung* (1916); *Ein Landarzt* (1919); *In der Strafkolonie* (1919); *Der Prozess* (1925); *Das Schloss* (1926); *Amerika* (1927); *Beim Bau der chinesichen Mauer* (1931); *Beschreibung eines Kampfes* (1936); *Tagebuecher* (1937).
Edição por M. Brod, 6 vols., Praha, 1934/1937; Edição completa por M. Brod, 10 vols., New York, 1950/1953.
F. Hoentzsch: "Gericht und Gnade in der Dichtung Franz Kafka". (In: *Hochland*, maio de 1934.)
M. Brod: *Franz Kafka.* Praha, 1936 (2.ª ed. Zuerich, 1948).
A. Flores edit: *The Kafka Problem. A Critical Anthology.* Berkeley, 1946. (2º ed. New York, 1963.)
P. Goodman: *Kafka's Prayer.* New York, 1947.
Ch. Neider: *The Frozen Sea. A Study of Franz Kafka.* Oxford, 1948.
M. Carrouges: *Franz Kafka.* Paris, 1948.
P. Eisner: *Franz Kafka and Prague.* New York, 1950.
I. Maione: *Franz Kafka.* Napoli, 1952.
H. Uyttersprot: "Beschouwingen over Franz Kafka". (In: *Vlaamse Gids,* XXXVII, 8-10, 1954).
W. Emrich: *Franz Kafka.* Bonn, 1958.
E. Baioni: *Kafka. Romanzo e Parabola.* Milano, 1963.
H. Politzer : *Franz Kafka. Parable and Paradox*. Ithaca, 1963.

mão, que está hoje injustamente meio esquecido. Pode Kafka ser chamado de expressionista? Só o justificariam as suas relações pessoais com alguns membros daquele movimento, seu vivo interesse pelas questões religiosas e, sobretudo, o caráter aparentemente alógico da sua arte. Desmente-o seu estilo claro, conciso, realístico, formado nas leituras de Goethe, Kleist e Flaubert. Com realismo insubornável descreve Kafka o ambiente da sua cidade de Praga – palácios desabitados, ruas misteriosas e casas ainda mais misteriosas – o ambiente de Meyrink e dos romances "góticos" dele, cheios de terrores fantásticos. Nesse sentido, o "meta-realismo" de Kafka é o de um típico expressionista alemão de 1910. Mas Kafka não é escritor alemão; ambiente e mentalidade são, quase regionalisticamente, os da antiga Áustria. Muito menos é Kafka escritor "checo", como os críticos ocidentais costumavam chamá-lo; nunca escreveu em língua checa e sempre se sentiu, antes de tudo, judeu. É, evidentemente, um "caso". Requer interpretação. Aliás, houve muitas interpretações e até em demasia. A interpretação psicanalítica só pode pretender elucidar a personalidade do escritor; não contribui para reconhecer a significação da obra, com exceção, talvez, da célebre novela *Die Verwandlung* (*A Metamorfose*). Essa significação fica diminuída na interpretação "social", que explica os dois grandes romances como símbolos da luta do indivíduo contra a Justiça de classe e a injustiça das autoridades. Insuficiente é a interpretação "judaica", que explica as obras como inspiradas em resíduos de esquecida mística hebraica; Martin Buber nunca quis concordar com essa interpretação; e deve saber disso melhor que Max Brod. Quando muito, Kafka é um judeu "herético", que fica às portas da doutrina cristã incapaz de entrar. Seu estudo permanente dos escritos de Pascal e Kierkegaard confirma essa tese: Kafka vai além do judaísmo, admitindo os dogmas do pecado original e da Graça; mas, incapaz de verificá-lo por experiência íntima, inverte-os, criando um Universo dominado por forças demoníacas que criam o pecado e negam a Graça. Assim, no romance *Das Schloss* (*O Castelo*), nega-se arbitrariamente ao agrimensor K. a permissão de fixar-se na aldeia; as próprias autoridades do "castelo" fomentam toda a espécie de imoralidades e são, no entanto, munidas das atribuições da divindade. No romance *Der Process* (*O Processo*), o bancário K. é perseguido por tribunais misteriosos por motivo de uma culpa que ele ignora e que só pode agravar-se pelas tentativas de defender-se contra a acusação;

pois o desfecho é, em qualquer caso, a condenação à morte – à qual todas as criaturas são condenadas. Essa interpretação "teológica" encontra forte apoio na leitura dos numerosos aforismos e fragmentos de Kafka. É característico, aliás, o feitio fragmentário de toda a sua obra. Talvez porque o próprio assunto dessa obra, o "inefável", não permite expressão completa. Ou então porque as obras não foram editadas de maneira satisfatória; as tentativas de Uytersprot de modificar a ordem dos capítulos de *O Processo* reduziram muito o aparente hermetismo do romance, revelando melhor as intenções de Kafka; tendo superado a "fase estética" (segundo a terminologia de Kierkegaard), não pretendia criar "literatura"; teria mandado a Brod destruir os originais por fundado receio de que o mundo os pudesse interpretar como literatura.

Kafka apresenta possibilidades de comportamento humano e estruturas possíveis de vida num mundo que parece misterioso e absurdo porque a estrutura desse mundo é, por sua vez, hostil realização de uma vida estruturada; o "inefável" é símbolo de um "irrealizável", da integridade moral da personalidade humana. A Lei não pode ser cumprida: somos fatalmente culpados e fatalmente condenados. Aquele mundo demoníaco é nosso mundo, o mundo das ruas e casas misteriosas da Praga "gótica" e de todas as cidades, regido por uma lógica estranha de motivos e dos acontecimentos; lógica que parece absurda por fora, mas que é, por dentro, de uma coerência absoluta que nos assusta como a inevitabilidade do destino humano. Eis o assunto das "parábolas" de Kafka. Seus romances, também, são grandes parábolas. É, em toda a literatura universal, um dos maiores criadores de símbolos. Contra a vontade, criou aquilo, extremamente raro, que Hugo descobriu na poesia de Baudelaire: "un nouveau frisson". É o "frisson" da nossa época.

Kafka foi, em vida, uma figura solitária. Não o parece ter compreendido bem seu amigo íntimo Brod[86], em cuja vasta bibliografia, dedicada sobretudo a assuntos judaicos, só o romance autobiográfico *Das Zauberreich der Liebe* (*O Reino Encantado do Amor*) e o romance histórico *Tycho Brahes Weg zu*

---

86 Max Brod, 1884-1968.
Tycho Brahes Weg zu Gott (1916); *Reubeni, Fuerst der Juden* (1925); *Das Zauberreich der Liebe* (1928).
F. Weltsch edit.: *Max Brod, Dichter, Denker, Helfer.* Moravska-Ostrava, 1934.

Gott (*O Caminho de Tycho Brahes para Deus*) têm algo de kafkiano; no resto, Brod está muito mais perto do seu amigo e patrício Werfel. Companheiro verdadeiro de Kafka foi o suíço Robert Walser[87]: seus romances também são aparentemente realistas, escondendo, atrás de um estilo que lembra Gottfried Keller, idéias "gerais": em *Der Gehilfe* (*O Auxiliar*), a decadência moral da época; em *Jakob von Gunten*, a educação para uma moralidade profundamente religiosa – mas "as salas internas em que o aluno só deve penetrar quando perfeitamente formado, para ver o último mistério, essas salas são vazias". Todos os longos anos em que Kafka esteve esquecido, passou Walser no manicômio. O outro "contemporâneo", mais remoto, de Kafka é Bruno Schulz[88], judeu polonês, vítima do nazismo, cujas novelas fantástico-alegóricas só uns decênios depois começaram a prender a atenção do mundo.

Apesar de tudo, e sem sabê-lo, enquadrava-se Kafka num movimento que fez parte da "revolta dos modernismos": mas não foi o expressionismo e, sim, o chamado "realismo mágico": resultado da decomposição do realismo-naturalismo por motivos alheios, provenientes do simbolismo ou já do próprio modernismo. É como se os autores quisessem retratar a realidade e lhes saísse coisa diferente. Nos expressionistas e na vizinhança deles também age, nesse sentido, o misticismo de origem eslava, difundido pela divulgação cada vez maior das obras de Dostoievski.

Região alemã, meio eslava, é a Silésia, a terra dos místicos Böhme e Scheffler. Silesiano é Stehr[89], cujos personagens falam o dialeto da região, como os de Hauptmann; mas a mentalidade é diferente. São evi-

---

87 Robert Walser, 1878-1956.
Der Gehilfe (1908); *Jakob von Gunten* (1909), etc.
Edição das obras por C. Seelig, 5 vols., Genève, 1953/1956.

88 Bruno Schulz ou Szulc, 1893-1942.
As lojas de canela (1934) (mais conhecido sob o título da tradução francesa: *Traité des mannequins*).

89 Hermann Stehr, 1864-1940.
Der begrabene Gott (1905); *Drei Nächte* (1909); *Der Heiligenhof* (1917); *Gundnatz* (1921); *Peter Brindeisener* (1924); *Nathanael Mächler* (1929); *Meister Cajetan* (1931).
H. Wocke: *Hermann Stehr.* Berlin, 1922.
W. Koehler: *Hermann Stehr. Geschichte seines Lebens und seines Werkes.* Berlin, 1927.
W. Milch: *Hermann Stehr.* Berlin, 1934.

dentes as influências de Przybyszewski, da vizinhança polonesa, e de Dostoievski. Stehr é místico. Define a análise psicológica, no romance, como "o ofício de desnudar almas até elas vomitarem suas dores". Descreve com certo sadismo os sofrimentos da carne, porque o corpo humilhado já revela os estigmas dos corpos transfigurados dos anjos. O romance *Nathanael Mächler* chega a ter força como de clamor de profeta do Velho Testamento: em meio da Silésia eleva-se a montanha bíblica de Garizim, a montanha da maldição e da salvação futura.

A decomposição "fantástica" do naturalismo também é manifestada no romancista checo Čapek-Chod[90], que não convém confundir com os irmãos Karel e Josef Čapek, muito mais conhecidos no estrangeiro. Nas obras de Čapek-Chod, a força desagregadora do seu naturalismo inicial é o senso do grotesco, inspirado por certa angústia pânica, como em Barlach, mas sem segundos-pensamentos religiosos. Čapek-Chod é materialista; mas já não é naturalista. Chamavam-no de "Balzac checo" ou, melhor, de "Zola checo", porque foi o romancista da Praga moderna, descrevendo em *A Turbina* a decadência material e moral de uma família da grande burguesia. Mas não é um estudo sociológico; é uma caricatura grotesca e monumental, como as de Daumier. Čapek-Chod conhecia intimamente e descreveu assim também os *bas-fonds* da cidade: no romance dostoievskiano *Kaspar Lén*, o mundo dos criminosos; em *Antonin Vondrejc*, o da boêmia. Talvez sua obra-prima seja *Jindra*, *Pai e Filho*, profundamente sentida e de cruel penetração psicológica.

O "realismo mágico" encontrou terreno propício na Itália, onde a "prosa d'arte" dos "frammentisti' já revelou todos os traços característicos daquele estilo. Realista mágico quis ser Bontempelli. Realista mágico foi Federigo Tozzi[91] que a morte prematura de tísico impediu de tornar-se um grande romancista europeu. A sua posição inicial também é natura-

---

90 Karel Čapek-Chod, 1860-1927.
Karel Lén, o vingador (1908); *A Turbina (*1916); *Antonin Vondrejc* (1918); *Jindra, pai e filho* (1920); *Vilém Rozhoc* (1924).
H. Jelinek: *Études tchécoslovaques*. Paris, 1927.
F. Kovarna: *Karel Čapek-Chod*. Praha, 1936.

91 Frederigo Tozzi, 1883-1920.
Bestie (1917); *Con gli occhi chiusi* (1919); *Tre croci* (1920); *Il Podere* (1921).
G. A. Borgese: "Federigo Tozzi". (In: *Tempo di edificare.* Milano, 1923.)

lista: um pobre proletário em meio dos tesouros artísticos de sua cidade natal, Siena. Mas não se tornou um Rodenbach de "Sienne-la-Morte"; o ambiente da cidade histórica tem, no romance, contornos firmes e, no entanto, fantásticos. O críticos italianos lembraram o regionalismo duro, "clássico", de Verga. A sua obra-prima *Tre croci*, história torturante de uma consciência culposa no ambiente da Siena moderna e no estilo clássico de um contemporâneo de Dante e Giotto, também é menos dostoievskiana no sentido da obra influenciada do que no sentido de uma obra nascida de angústias dostoievskianas; em todo caso, uma obra inconfundível de emoção profunda e clareza cristalina e mágica. Tozzi pertence a um grupo estranho de autores italianos da época imediatamente de antes da guerra, pessimistas angustiados que pressentem de maneira vaga qualquer coisa misteriosa, um acontecimento apocalíptico. A três entre eles, Serra, Boine e Michelstaedter, o crítico Camillo Pellizzi deu o apelido "spiriti della vigilia" ("espíritos da véspera"): expressão também certa com respeito a alguns outros contemporâneos de mentalidade diferente: Alain-Fournier e Péguy, Heym, Trakl e Weininger. A presença de tantos italianos entre esses "spiriti della vigilia" devia estar em relação com particularidade da evolução italiana: industrialização atrasada e súbita, descrédito dos valores espirituais racionais, presságios duma rebarbarização em futuro próximo. Nesse sentido, até a desilusão humorística do velho professor Panzini é um sintoma de "vigilia"; e foi, talvez, por isso que tão bem o compreendeu o jovem professor Renato Serra[92], humanista de formação carducciana, amigo, embora não adepto, de Croce; crítico relacionado com os redatores da *Voce*. Era um esteta de sensibilidade requintada; mas os instintos sugeriram-lhe gosto diferente: admirava o "plein air" dos remadores de Maupassant e os "Tommies" de Kipling; e no *Esame di coscienza di un letterato*, escrito no início da guerra, decidiu-se

---

T. Rosina: *Federigo Tozzi.* Genova, 1935.
P. Cesarini: *Vita de Federigo Tozzi.* Adria, 1935.
E. De Michelis: *Saggio su Tozzi.* Firenze, 1936.
M. Olobardi: *Saggi sul Tozzi e sul Pea.* Pisa, 1940.

92 Renato Serra, 1884-1915.
Le Lettere (1914); *Esame di coscienza di un letterato* (1918); *Epistolario* (1934); *Scritti critici* (1938).
V. Cian: *Renato Serra.* Torino, 1927.

pela "vida", contra a literatura; Serra morreu em 1915, na batalha de Monte Podgora. Os outros dois "spiriti della vigilia" eram menos brilhantes e mais sombrios. Boine[93], amigo dos modernistas inquietos Sbarbaro e Campana, era um perturbado pelo "modernismo" católico, tirando conclusões religiosas do idealismo de Croce. Elaborou algo como uma nova estética "existencialista" que lhe inspirou, em *Plausi e Botte*, juízos implacáveis sobre a literatura italiana contemporânea: e não era menos severo para consigo mesmo, como revela a poesia dos *Frantumi* – em Boine perdeu-se um poeta. O "não menos severo para consigo mesmo" tornou-se, enfim, realidade terrível em Michelstaedter[94], jovem judeu italiano da região então austríaca de Gorízia, perto da cidade de Svevo e Saba; com precocidade surpreendente elaborou uma filosofia "antiexistencialista", que vê o sentido da vida na morte; e tendo terminado sua tese *Persuasione*, escrita com lógica rigorosa e poesia patética, confirmou-a, suicidando-se; foi um irmão, no espírito, de Weininger. Também Tozzi pertence, embora de longe, ao grupo dos "spiriti della vigilia", assim como o napolitano Francesco Gaeta[95], poeta erótico que escondeu emoção mística atrás de formas classistas e que acabou, como tantos outros, no suicídio. Enfim, Slataper[96], triestino, um patrício de Svevo e Saba, mas de origem eslava, irredentista cheio de fervor pela libertação da sua cidade então austríaca. No seu notável romance *Il mio Carso* ouvem-se zunir os ventos frios que devastam os montes calvos da região; mas, em Slataper, são ventos quentes de erotismo e patriotismo; Slataper fugiu em 1914 para alistar-se no

---

93 Giovanni Boine, 1887-1917.
Il *Peccato* (1914); *Plausi e Botte* (1921).
G. V. Amoretti: *Giovanni Boine e la letteratura contemporanea.* Leipzig, 1922.

94 Carlo Michelstaedter, 1887-1910.
Dialogo della salute, Il prediletto punto di appoggio della dialettica socratica, Persuasione (1925).
C. Pellizzi: "Carlo Michelstaedter". (In: *Gli spiriti della vigilia.* Firenze, 1924.)

95 Francesco Gaeta, 1879-1927.
Reviviscenze (1900); *Poeste d'amore* (1920).
B. Croce: "Francesco Gaeta". (In: *La letteratura della Nuova Italia.* 3.ª ed. Vol. IV. Bari, 1929.)

96 Scipio Slataper, 1888-1915.
Il mio Carso (1912).
G. Stuparich: *Scipio Slataper.* Roma, 1922.

exército italiano; morreu naquele mesmo Monte Podgora que devorou uma geração inteira de jovens intelectuais. Desses "spiriti della vigilia" italianos seria interssante aproximar os franceses, menos filosóficos e mais emocionais, é verdade, mas fundamentalmente da mesma estirpe. Ernest Psichari[97], neto de Renan, convertendo-se ao catolicismo; oficial do exército colonial; define-se como discípulo de Péguy ou como irmão espiritual de Sorge; morreu em batalha, na Bélgica, no primeiro mês da guerra. A Slataper, enfim, compara-se, embora não estilisticamente, o *Grand Meaulnes* de Alain-Fournier[98], o romance da adolescência sonhadora, de evasões fantásticas que não levaram, porém, ao paraíso da infância e sim à morte no campo de batalha. Parece símbolo o fato de que Alain-Fournier não "morreu", conforme a linguagem dos boletins militares, e sim "desapareceu"; desapareceu para o país onde não há morte e onde a vida é um romance de aventuras em juventude perpétua: o país da poesia. O romance de Alain-Fournier talvez tenha menos valor do que afirmam seus admiradores apaixonados; mas é a figura do poeta que importa.

A grande personalidade entre os "spiriti della vigilia" é Péguy[99]; a ambigüidade das suas posições ideológicas e a "falta de acabamento" de sua poesia revelam bem as limitações da sua geração, pedindo um caminho de ascensão mística à política e de diretrizes políticas à mística. Seria esta,

---

97 Ernest Psichari, 1883-1914.
L'appel des armes (1912); *Le voyage du Centurion* (1916).
A. Goichon: *Ernest Psichari*. 2.ª ed. Paris, 1925.

98 Alain-Fournier (pseudônimo de Henri Fournier), 1882-1915.
Le Grand Meaulnes (1912).
Isab. Rivière: *Images d'Alain Fournier.* Paris, 1938.
M. Arland: "Alain-Fournier et le Grand Meaulnes". (In: *Nouvelle Revue Française*, novembro de 1938.)
E. Gibson: *The Quest of Alain-Fournier.* London, 1953.

99 Charles Péguy, 1873-1914. (Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 59.)
Jeanne d'Arc (1897); *Notre Patrie* (1905); *De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne* (1906); *Le Mystère de la Charité de Jeane d'Arc* (1910); *Notre jeunesse* (1910); *Victor Marie comte Hugo* (1910); *Le Porche du Mystère de la Deuxième Vertu* (1911); *Le Mistère des Saints Innocents* (1912); *L'Argent* (1912); *La Tapisserie de Sainte Geneviève et de Jeane d'Arc* (1912); *La Tapisserie de Notre Dame* (1913); *Eve* (1914).

exatamente, a atitude de Péguy, se houvesse nele qualquer coisa de exato. A falsidade dos *slogans políticos* da era Combes levou o antigo "dreyfusard" a abandonar o socialismo, em vez de acompanhar a marcha de tantos outros revolucionários, do marxismo através do sindicalismo à direita, foi logo para a direita, porque a sua inteligência retilínea de filho de camponeses franceses lhe dizia: a Inteligência não sobreviverá sem o poder, e o único poder seguro na democracia flutuante é o exército. Péguy teria sido maurrassiano, se tivesse formação e mentalidade positivista; em vez disso, foi um místico nato, tão místico que não era capaz de entrar na Igreja do tomismo intelectualista e da política clerical. Ficou às portas; contam que ele, rezando na Igreja, sempre saiu antes de começar a missa. O catolicismo de Péguy fazia parte do que ele entendia ser a substância da França; o seu neonacionalismo espiritualista lhe mandou juntar as duas reivindicações: "Il faut que France, il faut que Chrétienté se continue" – com o verbo no singular, unindo indissoluvelmente as duas modalidades visíveis do Deus encarnado de Péguy.

Péguy precisava desta interpretação singular do dogma da encarnação; para evitar o vitalismo bergsoniano, esse católico de formação laicista ("le normalien catholique") caiu no materialismo racista. Eis a origem da lenda que os homens da "Action Française" e alguns católicos direitistas teceram em torno de sua memória. Foi um "spirito della vigilia", de advertências apocalípticas, precursor ideal do pseudofascismo francês, ao qual legou uma

---

E. R. Curtius: "Charles Péguy". (In: *Die Literarischen Wegbereiter des modernen Frankreich.* Potsdam, 1918.)

J. Van Nijlen: *Charles Péguy.* Leiden, 1919.

J. e J. Tharaud: *Notre cher Péguy.* 2 vols. Paris, 1926.

E. Monnier, M. Péguy e G. Izard: *La pensée de Charles Péguy.* Paris, 1931.

D. Rops: *Péguy.* 2.ª ed. Paris, 1935.

D. Halery: *Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine.* 2.ª ed. Paris, 1941.

R. Rolland: *Charles Péguy.* 2 vols. Paris, 1945.

J. Roussel: *Mesure de Péguy.* Paris, 1946.

J. Delaporte: *Connaissance de Péguy*. 2 vols. Paris, 1946.

B. Guyon: *L'Art de Péguy.* Paris, 1949.

R. Johannet: *Vie et mort de Péguy*. Paris, 1950.

B. Suyan: *Charles Péguy*. Paris, 1960.

posição de *slogans* e o culto de Jeanne d'Arc. Apesar de tudo isso, ele mesmo nunca teria dado esse passo. Distinguindo-se nitidamente dos "neocatólicos" esteticistas, recusou refugiar-se na liturgia; na *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres* importa-lhe menos a catedral do que a Beauce, a paisagem francesa. Como francês típico, era fundamentalmente individualista, não-conformista; e no não-conformismo reside a sua grandeza moral. Individualista e não-conformista também por outro motivo: era poeta, um dos poetas mais singulares. Não há nada que se compare bem aos seus "Mystères", composições enormes sem estrutura organizada, mais barrocas do que medievais. Na verdade, Péguy não encontrou definitivamente um estilo. Não se podem ler os seus versos mais famosos –

> "Deux mille ans de labour ont fait de cette terre
> Un réservoir sans fin pour les âges nouveaux..." –

e tantas outras celebrações da terra e do trabalho franceses, sem pensar em Whitman e no Unanimisme; apenas, a deusa Democracia é substituída por Notre-Dame de Chartres, o barulho dos comícios populares pelos coros da noite de Natal nas catedrais da França. Ideológica e poeticamente, o "normalien catholique" Péguy está entre a "république universelle", da ênfase de Hugo, e as "províncias católicas da França", de Barrès. A música própria do poeta Péguy distingue-se por aquelas repetições intermináveis que foram interpretadas de maneira tão diferentes. Talvez não fosse o zelo do apóstolo que as ditasse e sim a ambigüidade íntima, marcando passo sem capacidade de avançar. Não se comparam aquelas repetições às da liturgia, e sim às de certos hinos litúrgicos medievais, cantados na alta madrugada, com impaciência angustiosa, esperando a aurora; Péguy não se teria zangado com a comparação, esse "spirito della vigilia", esperando uma aurora, que veio no verão de 1914: "... les épis murs et les blés moissonnées" – outra aurora, e não a esperada.

O poeta completo, maduro, entre os "spiriti della vigilia" também morreu no início da guerra; Trakl[100] tinha só vinte e sete anos de

---

100 Georg Trakl, 1887-1914.
Gedichte (1913); *Sebastian im Traum* (1914); *Dichtungen* (1919).
Edição completa por W. Schneditz, 3 vols., Salzburg, 1949/1951.

idade quando sucumbiu aos entorpecentes e ao desespero. O jovem poeta austríaco não era vienense; era de Salzburgo, a cidade de Mozart, e na sua poesia misturam-se de maneira irresistível as vozes celestes de uma música de longe e o cheiro fresco dos prados em torno da cidade, das montanhas quase suíças. Trakl passara pela escola do simbolismo vienense: aprendeu a ouvir "os golpes noturnos das asas da alma". Mas é poeta hermético. Suas palavras-chave são características: "noite", "silêncio", "azul", "decomposição"; carregadas de sentido, como imagens de Góngora, e de angústia, como os últimos fragmentos de Hölderlin. A alma é "uma coisa alheia nesta Terra". Sempre canta Trakl o *frisson* da "tristeza sob estrelas outonais":

> "... Schaudernd unter herbstlichen Sternen
> Neigt sich jaehrlich tiefer das Haupt" –

Mas não é romântico. Alusões angustiadas à "loucura das grandes cidades" revelam a vizinhança da poesia de Heym. Trakl também é um "spirito della vigilia". Mas, se bem que embalado nos seus sonhos de adolescente, já pressentiu a redenção pelas forças da Natureza, em versos que respiram a perfeição absoluta:

> "Gewaltig endet so das Jahr
> Mit goldnem Wein und Frucht der Gaerten..."

"Vinho de ouro e frutas dos jardins": a paisagem de Salzburgo. Mas a cidade de Mozart já se transfigurou, como tudo na poesia de Trakl, em símbolo transcendental. Trakl estava perfeito antes de, no último ano da sua curta vida, transfigurar em versos hölderlinianos os horrores da guerra. No seu último poema, *Grodek*, legando a "gerações ainda não natas" a lembrança de sofrimentos já superados, Trakl apenas sintetizou o sentido

---

M. Baythal: *Trakl's Lyrik.* Frankfurt, 1928.
W. Riemerschmid: *Georg Trakl.* Wien, 1947.
E. Lachmann: *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls.* Salzburg, 1954.
Th. Spoerri*: Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk.* Bern, 1954.
M. Heidegger: "Georg Trakl. Eine Erörterung". (In: *Merkur,* LXI, 1955.)

de toda sua poesia. Afirmam alguns que em Trakl morreu o maior poeta de língua alemã do século; nos últimos tempos a crítica inglesa e a francesa começaram a ocupar-se intensamente do poeta austríaco. Mais do que Rilke avançou até "as fronteiras do inefável", atravessando-as sem "perder a fala". É, sem qualquer alusão religiosa, a poesia mais profundamente religiosa do século.

Trakl lembra irresistivelmente a Hölderlin; e não é mera influência; mas é um caso da analogia perfeita. O poeta realizou as ambições e angústias de uma "renascença de Hölderlin" que surgiu naqueles anos, embora Trakl mal soubesse daquele movimento. Discípulo de George, como Gundolf e Bertram, e místicos judeus, como Buber e Landauer, redescobriram Hölderlin, que aos críticos do século XIX se afigurara "pobre poeta-adolescente"; revelaram nele o grande poeta do classicismo dionisíaco, precursor de Nietzsche. O jovem erudito Nobert von Hellingrath dedicou os últimos anos da sua curta vida – ele também morreu na guerra – à primeira edição crítica de Hölderlin, esse "spirito della vigilia" antes da loucura. Dizem que com um verso de Hölderlin nos lábios – "... a alma procura o caminho mais rápido para voltar ao Universo" – os estudantes-voluntários alemães morreram na batalha de Langemarck; ignorando para que morreram. Mas acabou, no Monte Podgora e nas planícies de Flandres, uma geração sacrificada.

Mais de um poeta profetizara a catástrofe; e esse fato não constituiu mera curiosidade; pois entre eles não se encontra nenhum modernista propriamente dito. Encontram-se profecias apocalípticas, mais ou menos explícitas, já em George, Blok e Ady, até no *Stundenbuch* de Rilke; todos eles, poetas simbolistas e pós-simbolistas. As mais das vezes, essas profecias são heranças do decadentismo, expressões do desespero em face de uma civilização mecanizada, antipoética. Mais explícitas e muito mais interessantes são as profecias da geração nova, de poetas que morreram imediatamente antes da guerra ou na própria guerra. O fato da freqüência descomunal dessas "profecias" não será bem explicável; talvez a crítica possa lembrar outro fato, semelhante: as últimas obras de poetas e artistas que morreram jovens revelam as mesmas características como as últimas obras de artistas que morreram muito velhos, como se houvesse naqueles um pressentimento da mor-

te[101]. À luz dessa tese, é preciso insistir no sentido sinistro da palavra "vigilia". Heym, o baudelairiano, com as suas visões terrificantes de demônios sangrentos que se lançam dos tetos de edifícios altos para matar os transeuntes na rua, já morreu em 1912. Stadler, em poesia de 1913, celebra a explosão dionisíaca dos instintos de luta em batalhas imaginárias, o que foi o sentimento de milhões de europeus no agosto de 1914. Péguy, em versos célebres –

> "Heureux ceux qui sont morts dans une juste guerre!
> Heureux les épis murs et les blés moissonnés!" –

profetizou a própria morte na batalha do Marne, mas também as esperanças humanitárias que durante a guerra se agarraram à hora da vitória. Enfim, Trakl, já estigmatizado pela morte, escreveu aquele poema *Grodek* –

> "... Die heisse Flamme des Geistes nährt heute
> ein gewaltiger Schmerz die ungeborenen *Enkel* –

em cujos versos herméticos e metálicos se condensa, em 1915, o desespero da desilusão dos vencidos e dos vencedores. Todos esses poetas, embora da geração jovem, escreveram em metros tradicionais; nenhum deles é propriamente modernista. Apesar das "profecias", não é possível encará-los como precursores; são antes os últimos de uma época que acaba.

A Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, exerceu influência profunda sobre a literatura; mas a "literatura de guerra", no sentido de uma expressão nova de uma experiência nova, não surgiu antes de 1928 ou 1929; quer dizer, quando novas catástrofes de espécie diferente, econômico-sociais, ensinaram nova compreensão daquele grande acontecimento militar, já meio esquecido durante anos de euforia. Entre 1914 e 1918 a guerra aparece na literatura só como assunto, mas sem produzir, na literatura, soluções novas. Costuma-se dizer que 1914 foi o verdadeiro fim do século XIX; pelo menos com respeito à história literária, é certo; enquanto não se prefere indicar o ano de 1918.

---

101 A. G. Brinckmann: *Spätwerker grosser Meister.* Berlin, 1925.

O maior efeito imediato da guerra sobre a literatura foi a perda espantosa de talentos promissores. Morreram nos campos de batalha ou nos hospitais os franceses Péguy, Ernest Psichari, Alain-Fournier, Jean-Marc Bernard, Apollinaire; os ingleses Rupert Brooke, Edward Thomas, Wilfred Owen, Isaac Rosenberg, Julian Grenfell, o autor de *Into Battle*, e o canadense John Mac Crae, cujo poema *In Flanders Fields* não se esquece; os alemães e austríacos Stadler, Trakl, Flex, Sorge, Sack, Stramm e Engelke; os italianos Serra e Slataper. Naqueles anos, ninguém sabia da importância dessas perdas. Dominavam a opinião os velhos, enchendo-se de patriotismo oficial, às vezes de entusiasmo fingido. Os *Poèmes de France*, de Paul Fort, *Le vol de la Marseillaise*, de Rostand, os *Poèmes de Guerre*, de Claudel, os livros propagandísticos de Barrès e D'Annunzio, os poemas patrióticos de Dehmel não figuram entre as obras-primas dos seus autores. Mas muitos jovens tampouco eram melhores. O poeta alemão Heinrich Lersch, aliás um proletário, criou o verso infeliz –

> "Deutschland mus leben, und wenn wir sterben muessen"
> ("A Alemanha precisa viver, seja pelo preço de nossa morte") –

que se tornará, vinte anos mais tarde, o grito de batalha do nacional-socialismo. Rupert Brooke deve à morte, na Grécia, a perfeição humana que não conseguiu na poesia.

Recuperou-se, enfim, o bom-senso: primeiro naquele país em que os intelectuais se tinham empenhado com paixão para forçar a entrada do país na guerra: na Itália. Os italianos podiam ser nacionalistas; mas não eram belicosos; e na trincheira o aspecto das coisas era diferente do que nas redações dos jornais. O último dos "spiriti della vigilia", Piero Jahier[102], vivendo em comunidade democrática com os "Alpini", começou a colecionar os cantos simples que esses soldados inventaram; depois, descreveu episódios heróicos e menos heróicos emocionantes não pela ênfase patética, mas, ao contrário, pela simplicidade cinzenta. Os livros de Jahier, escritos

---

102 Piero Jahier, 1884-1966.
Canti di soldati (1919); *Con me e com gli Alpini* (1919).
G. Prezzolini: "Piero Jahier". (In: *Amici.* Firenze, 1922.)
A. Gargiulo: "Piero Jahier". (In: *Italia Letteraria*. 2/11/1930. 29/5/1932.)

no estilo coloquial e "frammentista" de um descendente dos "crepuscolari", constituem um monumento da indiferença da alma popular em plena guerra. Em última análise, essa guerra parecia absurda; e absurdas serão as suas conseqüências. Assim as descreverá o eminente crítico literário Borgese[103], no romance *Rubé*: um intelectual pequeno-burguês, que tremeu de medo na trincheira, começou depois a gostar da vida moralmente menos disciplinada dos militares; desmobilizado em 1918, já era incapaz de reincorporar-se na vida civil; morreu num motim de rua, luta política para a qual não o levou nenhuma convicção ideológica. É o absurdo perfeito; é presságio das atitudes do fascismo. O *pendant* humorístico, genialmente humorístico, é o "soldado Švejk", de Hašek[104]: o soldado checo, o anti-herói, forçado a servir no exército austríaco contra os irmãos eslavos, ilude os oficiais, fingindo-se idiota; e como idiota pode dizer, com a cara mais ingênua, verdades subversivas, enquanto pagando a franqueza pela humilhação sem vergonha. É a epopéia picaresca da guerra e uma das grandes obras satíricas da literatura universal, muito lida mas ainda não bastante apreciada.

Enfim, venceram a indignação e a revolta aberta, da qual o grande documento é *Le Feu*, de Barbusse[105]. Em geral, essa obra emocionante costuma ser interpretada à luz das convicções ideológicas, comunistas, que Barbusse adotou mais tarde; mas o ponto de partida da

---

103 Giuseppe Antonio Borgese, 1882-1952.
Rubé (1921); – *Storia della critica romantica in Italia* (1920).
E. Roditi: "G. A. Borgese". (In: *Sewanee Review*, L., 1942.)

104 Jaroslav Hašek, 1882-1923.
As aventuras do soldado Švejk (1920).
Obras completas, 20 vols. Praha, 1955.
E. A. Langen: *Joroslav Hašec*. Praha, 1928.
P. Selver: Introdução da tradução inglesa de *The Good Soldier Švejk*. London, 1930.
Zd. Ancik: *Joroslav Hašek.* Praha, 1961.
S. Vostokova: *Joroslav Hašek.* Moscou, 1964.

105 Henri Barbusse, 1873-1935.
L'Enfer (1908); *Le Feu. Journal d'une escouade* (1916); *Clarté* (1919), etc.
H. Hertz: *Henri Barbusse. Son oeuvre.* Paris, 1919.
L. Spitzer: *Studien zu Henri Barbusse.* Bonn, 1920.
J. Duclos e J. Fréville: *Henri Barbusse.* Paris, 1946.

interpretação só pode ser o estilo do qual Barbusse se serviu: o mesmo estilo em que escreveu seu primeiro grande romance, *L'Enfer*, e que também adotou em *Le Feu*: o naturalismo. Barbusse é, com efeito, um dos últimos discípulos de Zola, e um dos mais fiéis. Mas o seu naturalismo não é exatamente o do mestre; passou pela fase do populismo; em *L'Enfer* sente-se a vizinhança de Charles-Louis Philippe. O unanimismo tampouco deixou de influenciá-lo, o que ainda se revelou em *Clarté*, no romance desse título, e no homônimo movimento pacifista do pós-guerra imediato; só depois veio a fase comunista. Barbusse sempre revelou mais emoção do que a doutrina naturalista permitia, emoção diferente da ênfase hugoniana de Zola: a sua também é patética, mas sombria. Em *Le Feu*, essa emoção explodiu; é uma grande obra lírica; e é significativo fato que o único grande romance de guerra, que foi escrito durante a própria guerra, é um romance lírico.

O lirismo constitui a força e a limitação das poucas grandes obras escritas durante a guerra; quase só poesia lírica em formas tradicionais, apesar da mentalidade de revolta. Jean-Marc Bernard[106] formara-se em tradições poéticas francesas; fora "fantaisiste" e poeta anacreôntico em *Sub Tegmine Fagi*, antes de a trincheira lhe arrancar o grito de *De Profundis*.

No desespero, Bernard lembra os seus companheiros de geração do outro lado do canal da Mancha, os poetas "georgianos"; estes, porém, tinham que abandonar as suas tradições, procurando outras, para exprimir as experiências inesperadas. Assim o jovem Isaac Rosenberg[107], que morreu em Flandres nos últimos dias da guerra; seu realismo poético, já não "georgiano", justificava as maiores esperanças. Assim Siegfried Sassoon[108], pacifista rebelde, embora soldado valente, duas vezes gravemente ferido,

---

106 Jean-Marc Bernard, 1881-1915.
Sub Tegmine Fagi (1913); *Oeuvres* (edit. por H. Clouard e H. Martineau; 1923).

107 Isaac Rosenberg, 1890-1918.
Edição das poesias por G. Bottomley e D. Harding, London, 1955.
D. Harding: "Aspects of the Poetry of Issac Rosenberg". (In: *Scrutiny*, III/4. 1935.)

108 Siegfried Sassoon, 1886-1967.
The Old Huntsman and Other Poems (1917); *Counter-Attack and Other Poems* (1918); *War Poems* (1919); *Satirical Poems* (1926); *Memoirs of a Fox-Hunting Man* (1928).
A. Bushnell: "Siegfried Sassoon". (In: *The Poetry Review*, 1944.)

recusando-se depois a continuar no serviço militar e sendo declarado louco pelo tribunal militar. Nunca foi capaz de esquecer o horror –

> "... I'm going crazy;
> I'm going stark, staring mad because of the guns."

Uma ou outra vez, Sassoon chega a realizações modernistas, como em *Presences Perfected*. Mas em geral sua poesia é tão tradicionalista como é puramente emocional sua irritação contra todos os que mentiram quanto à realidade da guerra. O único realmente moderno entre os poetas da guerra foi Wilfred Owen[109]. Sintetizou a sua experiência na frase: "The Poetry is in the pity" mas a crítica de tendência modernista não estava inclinada a admitir essa tese. Por isso, e não por motivos ideológicos, Owen foi excluído de certas antologias de poesia avançada, e alguns chegam a negar-lhe o apelido de poeta autêntico. Para rebater essa injustiça, basta observar a evolução muito segura desse poeta que morreu aos vinte e cinco anos de idade. O sentimento inicial era, em pleno desespero, o amor aos companheiros, sofrendo sem revolta – "the tenderness of silent minds". O resultado era a sátira violenta contra o falso patriotismo, não contra o inimigo sincero com o qual Owen sente a comunidade de

> "... the undone years,
> The hopelessness."

E essa "eternal reciprocity of tears" ajudou-o a não perder de todo a esperança. Saiu da sátira estéril, chegando a compor grandes poemas como *Anthem for Doomed Youth*, *Strange Meeting*, *Insensibility*, *Exposure*, que apesar de certos elementos tradicionais – reminiscência de Keats – representam uma nova modalidade da poesia inglesa. Só muitos anos mais tarde revelou-se o sentido daquela frase: "The Poetry is in the pity": um novo princípio para descobrir poesia nas coisas simples da vida quotidia-

---

109 Wilfred Owen, 1893-1918.
Poems (1921).
Edição (com introdução por C. Day Lewis), London, 1963.

na, da qual a poesia inglesa estava separada até surgir a poesia revolucionária dos anos de 1930. Owen, no entanto, não fora um revolucionário; a sua grande emoção lírica ficou fora das cogitações de natureza ideológica. E nisso Owen é um tipo da "revolução ideal" que caracterizava a fase entre 1917 e 1920.

Revolução completa só houve na Rússia; e só em conseqüência da revolução russa transformou-se a derrota militar e política da Alemanha em 1918 em revolução política, incompleta. Dos expressionistas alemães, poucos participaram diretamente da revolução; e destes, só alguns chegaram a aderir ao comunismo. Mas quase todos os expressionistas acompanharam a agitação revolucionária, durante os últimos anos da guerra e depois, com manifestos, programas, dramas, romances, poemas de conteúdo ideológico; apenas a ideologia não era muito clara, oscilando entre humanitarismo democrático, revolta social e angústia religiosa. Esses fatos demonstram bem que o expressionismo, a forma alemã do modernismo, não estava realmente ligado à evolução social; só obedeceu a imposições irresistíveis, das quais uma das mais fortes era a notícia emocionante da revolução russa.

Tratar a literatura da revolução russa antes de tratar a literatura do expressionismo revolucionário significa quebra violenta da ordem cronológica. Pois aquelas obras russas, embora inspiradas pelos acontecimentos de 1917, 1918, 1919, só em parte foram escritas naquele tempo, mas em parte mais tarde, e até algumas muito mais tarde; ao passo que o expressionismo revolucionário alemão, tendo começado antes, acabara mais ou menos em 1920, deixando como sucessores só alguns escritores comunistas. Prefere-se, no entanto, quebrar a ordem cronológica, e por vários motivos. Os escritores russos da época da guerra civil são homens de antes de 1917, em grande parte mesmo homens de antes de 1914, de formação ocidental. É pela última vez, por enquanto, que a literatura russa está em relações diretas com o resto da Europa, ao ponto de a literatura russa da fase bélica acompanhar, ou, em parte, antecipar a evolução européia; por outro lado, a revolução tem logo o efeito de estabelecer uma muralha entre a Europa capitalista e a Rússia socialista, de modo que a quebra da cronologia já não se faz sentir de maneira muito forte. Depois, a separação será quase completa. Estabeleceram-se[110] três fases da evolução

literária da Rússia revolucionária. Na primeira fase, apareceram pós-simbolistas, submetendo-se com horror à revolução, e futuristas, celebrando a revolução. Na segunda fase dominará a glorificação romântica do binômio "guerra e trabalho"; e na terceira fase do realismo socialista pôr-se-á a serviço dos planos qüinqüenais. A análise mais exata daquela primeira fase revela, porém, entre os grupos principais um grupo intermediário, de escritores meio simbolistas, meio proletários, cuja mentalidade corresponde quase exatamente à mentalidade dos expressionistas europeus.

Entre os escritores russos da geração precedente, só um, Aleksei Nikolaievitch Tolstoi[111], conseguiu aderir à revolução sem mudar de estilo; porque era um escritor versátil, capaz de aderir sem desmentir o seu passado e, no entanto, sem mentir. Fracassou só uma vez: no ciclo de romances *Via Dolorosa*, panorama da Rússia pré-revolucionária e revolucionária; mas essa obra imperfeita é o maior documento literário da sua época. A obra perfeita é o romance histórico *Pedro, o Grande*: pode passar por uma das obras capitais do realismo socialista. Aleksei Tolstoi foi, em vida, muito elogiado, hoje parece injustamente esquecido.

O simbolismo russo de antes da guerra sobreviveu num grupo de intelectuais proletarizados mas não proletários, que se reuniram em Petersburgo, em 1919, constituindo o círculo "Os Irmãos de Serapion", em recordação de um famoso volume de contos fantásticos de E. T. A. Hoffmann. Talvez porque a realidade revolucionária lhes parecesse tão fantástica como os contos

---

110 P. Polonski: *La literatura russa de la época revolucionaria.* (Tradução espanhola.) Madrid, 1933.
D. S. Mirsky: "Rússia". (In: *Tendencies of the Modern Novel.* 2.ª ed. London, 1936).
Gl. Struve: *25 Years of Soviet Russian Literature (1918-1943)*. London, 1944.
A. I. Metchenko e A. M. Polyak ed.: *História da Literatura Soviética.* 2 vols. Moscou, 1962.

111 Aleksei Nikolaievitch Tolstoi, 1882-1945.
O Coxo (1914); *O Homem Simples* (1915); *O Dia de Trabalho do Tzar Pedro* (1917); *A Morte de Danton* (1919); *Via Dolorosa* (1921/1922); *A Infância de Nikita* (1922); *Aelita* (1924); *A Conspiração da Imperatriz* (1924); *As Aventuras de Nezvorov* (1925); *Asev* (1926); *Pedro o Grande* (1929/1934), etc.
R. Misser: *A. N. Tolstoi.* Moscou, 1939.
V. Chtcherbina: *A. N. Tolstoi.* Moscou, 1951.

de Hoffmann. Um deles, Kaverin[112], cultivou realmente a novela hoffmannesca; mas, depois, o seu romantismo mudou de cor, colocando-o perto de Gladkov e Pilniak. Os dois aspectos de Hoffmann, o humorismo e o terror fantástico, estavam como repartidos entre dois outros "irmãos", o humorista Sostchenko e o fantástico Vsevolod Ivanov[113], que descreveu em prosa poética os horrores da guerra civil na Sibéria; também se lhe devem vivas representações dramáticas daquela época. Ao lado de Ivanov aparecia Zamiatin[114] como "o último realista"; mas antes tem algo do "realismo mágico" dos europeus de 1925. Aqueles dois aspectos hoffmannescos estão novamente juntos, mas de maneira muito original, no teatro de Luntz[115]: a sua farsa sangrenta *Fora da Lei* lembra menos a Pirandello e Venavente, com os quais o autor foi comparado, do que a Carlo Gozzi, dramaturgo de predileção dos românticos e do próprio Hoffmann. É uma "commedia dell'arte", construída sobre o fundamento de uma contradição ideológica – entre revolução e anarquia – levando a desfecho trágico; a literatura moderna não possui nada de parecido e Gorki teve razão ao afirmar que a literatura russa perdeu, com a morte prematura de Luntz, o seu grande dramaturgo virtual. Entre os "irmãos de Serapion", parece que só um chegou a realizações maduras, o romancista Fedin[116], cujo tema é a contradição entre sentimentos revolucionários e dúvidas intelectuais, tormenta dos pós-simbolistas de Petersburgo. Na sua obra-prima *Cidades e Anos*, Fedin retratou esse conflito, usando a técnica novelística de Conrad, quebrando a cronologia

---

112 Cf. nota 257.

113 Vsevolod Viatcheslavovitch Ivanov, 1895-1963.
Trem Blindado n.º 1469 (1922); *Ventos Coloridos* (1922); *Areia Azul* (1923); *Aço Norte* (1925); *O Sopro do Deserto* (1927); *Aventuras de um Faquir* (1935).
M. Gelfand: "A evolução do escritor Ivanov". (In: *Revolucia i Kultura.* XXII, 1928.)
L. M. Clyak e E. B. Trager: "V. V. Ivanov". (In: *Literatura século XX*. Moscou, 1934.)

114 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 48.

115 Lev Natanovitch Luntz, 1901-1924.
Fora da Lei (1924).
M. Gorki: Prefácio à edição de *Fora da Lei.* Petersburg, 1925.

116 Konstantin Aleksandrovitch Fedin, 1892-1977.
Cidades e Anos (1924); *Os Irmãos* (1928); *O Rapto de Europa* (1934); *Alegrias da Mocidade* (1946); *Um Verão Incomum* (1950).
M. Dobrynin: "A evolução literária de Fedin". (In: *Krasnaja,* nov. 1929.)

dos acontecimentos narrados. É a obra literariamente mais avançada que se escreveu na Rússia depois de 1917. A própria crítica russa não chegou a apreciar devidamente esse romance; não reconheceu, na mudança abrupta da ordem cronológica, o símbolo da mudança revolucionária de regimes sociais.

Aquele grupo intermediário é, antes, de homens da província. Se não são proletários, pelo menos conhecem o povo, e isso marca-lhes estilisticamente as obras: também são pós-simbolistas, mas Remisov iniciou-os na obra de Lesskov; e da fala rude e pitoresca do povo sabem tirar efeitos poéticos. Esse estilo corresponde bem à atitude, entre ativismo revolucionário e fatalismo, que suporta os horrores da guerra civil como se fossem naturais. Colocados entre ativismo e fatalismo, nenhum deles tentou a representação do conflito de maneira dramática; antes diluem os enredos, procurando a solução numa forma que se aproxima da epopéia. Vasely[117], cujo grande romance épico *Rússia Lavada em Sangue* não apareceu antes de 1932 em forma definitiva, embora já fosse redigido por volta de 1923, é um espírito anarquista, usando a linguagem arcaica de Lesskov, construindo seus capítulos como se fossem poemas. Mas, quanto ao conjunto, não precisa de outro princípio construtor do que do horror monótono da guerra civil como de um *leitmotiv*, e de nenhuma outra unidade do que da geográfica dos acontecimentos: Cáucaso setentrional e vale do Volga. Neverov[118] não precisava de outro impulso do que do sonho dos refugiados famintos, de encontrar pão em *Tachkent*, *Cidade Cheia de Pão*; e saiu algo como uma epopéia. Como numerosos fragmentos duma epopéia despedaçada parecem os contos de Babel[119], judeu de Odessa, misturando, com arte aprendida em Lesskov, os dialetos e gírias de toda essa gente do sul

---

117 Artem Vesely, 1899-1939.
A Terra Natal (1927); *Rússia Lavada em Sangue* (1928); versão definitiva, 1932).

118 Neverov (pseudônimo de Aleksei Sergeievitch Skobelev), 1885-1923.
Tachkent, a Cidade cheia de Pão (1923).
N. Fatov: *A. S. Neverov. Sua Vida e Sua Obra.* Moscou, 1926. (Em russo.)

119 Isaak Emauelovitch Babel, 1894-1938.
Contos de Odessa (1924); *Cavalaria Vermelha* (1926); *Contos Judaicos* (1927).
B. P. Kosmin: *Autores Contemporâneos.* Moscou, 1928.
A. Kaun: “Babel, Voice of the New Russia”. (In: *Menorah Journal,* XV, 1928.)
T. Trilling: Introdução de *Collected Stories.* New York, 1955.
J. Stora-Sandor: *Isaak Babel, l’homme et l’oeuvre.* Paris, 1967.

da Rússia, judeus, cossacos, poloneses, estivadores, criminosos, camponeses, ladrões e revolucionários, conseguindo transfigurações do horror pela frieza de quem já não se admira de nada. É o olho míope do intelectual, discípulo consciente de Maupassant, examinando de perto as chagas sangrentas infligidas às criaturas humanas e aos bichos pela terrível brutalidade da guerra civil; é o olho aparentemente insensível do artista que contempla as ruínas de cidades e casas destruídas como se os destroços fossem elementos cúbicos de um quadro moderno. Babel aceita tudo isso friamente; e foi justamente por causa desse fatalismo que os stalinistas o perseguiram como oposicionista. Em contos como "Sal" parece cínico. Mas sente, secreta e dolorosamente, a destruição de valores diferentes e talvez superiores ("Gedali"; "Di Grasso"). Babel descreveu batalhas, pogroms, os crimes mais repelentes como se fossem acontecimentos dos mais triviais e, muitas vezes, com humorismo sarcástico e com melancolia infinita. É, a muitos respeitos, o maior contista que já surgiu no século XX.

Francamente oposicionista foi Bulgakov[120], ucraniano como o judeu Babel, mas de família aristocrática. Nos contos do volume *Diabruras* imitou conscientemente o estilo satírico-grotesco de Gogol. No romance *A Guarda Branca* apresentou os contra-revolucionários com evidente simpatia, assim como a família burguesa Turbin, de Kiev, cujo trágico destino e fim é o assunto dos dois outros romances de Bulgakov. Estranho só é o fato de que essas obras chegaram a ser publicadas em plena era stalinista e até a obter sucesso no palco, em adaptações dramáticas.

O último desses oposicionistas foi Oliecha[121]. No seu muito discutido romance *Inveja* apresentou, em linguagem artisticamente elaborada, novos "homens inúteis": agora, não são os latifundiários que sentem remorsos, como em Puchkin e Turgeniev, mas os sentimentais, os poetas e

---

120 Michael Afanassievitch Bulgakov, 1891-1936.
Diabruras (1925); *A Guarda Branca* (1925); *Os Dias da Família Turbin* (1926); *A Fuga* (1926).
E. Lo Gatto: "Uno scrittore sovietista neoborghese". (In: *Rivista di letterature slave.* IX, 1929.)

121 Juri Karlovitch Oliecha, 1889-1960.
Inveja (1926).
J. M. Elsberg: *A Crise dos Simpatizantes e da Intelligentzia atual.* Leningrad, 1930.
Gl. Struve: *25 years of Soviet Russian Literature.* London, 1944.

outros inadaptados às exigências de trabalho prosaico e eficiente na Rússia revolucionária industrializada. A vitória é dos eficientes, claro. Mas o romancista não deixa dúvidas a respeito da sua simpatia para com os outros. Como um eco remoto dessa época tempestuosa impressionam os dois romances altamente pessoais de Chklovski[122], que se tornou depois o chefe do grupo dos críticos formalistas, que são hoje considerados como precursores russos do estruturalismo.

Em outras literaturas eslavas ou vizinhas da Rússia a Primeira Guerra Mundial inspirou algumas poucas obras de ficção semelhantes: o romano Rebreanu[123] descreveu, na *Floresta dos Enforcados*, com frieza "babeliana", a dolorosa história da decomposição do exército austríaco no fim da guerra, um dos melhores romances de guerra que existem. O checo Medek[124] revelou sopro épico no relato da marcha fabulosa dos prisioneiros checos, do exército austríaco, através da Rússia e Sibéria incendiadas, até o Pacífico: a "Anábase dos nossos tempos". Na própria Rússia, Leonov e Pilniak, antigos simbolistas, procuraram condensar o material épico; as primeiras obras desses dois escritores parecem-se com as de Vasely e Neverov; mas encontrarão mais tarde o estilo do romantismo revolucionário.

Esse estilo já pertence à segunda fase do modernismo russo. Havia modernistas na Rússia já em 1914: os imagistas Jessenin, Alexei Kusikov, Anatoli Mariengof; e os futuristas Maiakovski, Khlebnikov, Burlyuk, Asseiev, Vassili Kamenski. Jessenin[125] tornou-se muito conhecido na Europa pelos episódios espetaculares da sua vida: as viagens com Isadora Duncan, e enfim o suicídio. Então, conheciam-se só poesias suas que confirmaram o

---

122 Viktor Borisovitch Chklovski, 1893-1984.
Viagem sentimental (1922); *Zvo* (1923).

123 Liviu Rebreanu, 1885-1943.
Ion (1920); *Padurea spanzuratilor* (1922); *Ciuleandra* (1927).

124 Rudolf Medek, 1890-1930.
O Dragão de Fogo (1921); *Grandes Dias* (1924); *Ilha na Tempestade* (1925).

125 Sergei Alexandrovitch Jessenin, 1895-1925.
Camarada Inonia (1918); *Sanfona* (1920); *Confissão de um Malandro* (1921); *Pugatchev* (1922); *Taverna Moscou* (1924).
G. Lelevitch: *Sergei Jessenin.* Moscou, 1926.
F. De Graaf: *Serge Jessenin. Sa vie et son oeuvre*. Leiden, 1933.

conceito de um poeta grandiloqüente, falando em expressões sonoras como um profeta do Velho Testamento, lançando maldições apocalípticas contra a Europa reacionária. O verdadeiro Jessenin foi, porém, um intimista, um homem fraco e feminino, um camponês desarraigado e transferido para o ambiente de boêmios sofisticados, embriagando-se – Moscou parece-lhe uma "grande taverna" – e fraternizando com os malfeitores dos *bas-fonds*, que confunde com os revolucionários. Os mais belos poemas de Jessenin descrevem regressos imaginários à aldeia paterna, onde ninguém o reconhecerá. A última poesia de Jessenin antes do suicídio foi uma balada. Era um romântico triste e terno, perdido num mundo barulhento, sabendo e reconhecendo que "com golpes nos pregos não se constrói o esplendor das estrelas". Este verso de Jessenin parece como uma condenação da poesia "técnica", do futurista Maiakovski[126], que, por sua vez, condenou o suicídio do "burguês Jessenin" porque "neste mundo desesperado é mais fácil morrer o indivíduo do que construir a vida coletiva". Maiakovski foi poeta abundante, prejudicado mais por sua ambição do que pelas crises da época. Essa ambição de dizer o que nunca fora dito em poesia aos que nunca ouviram poesia levou-o logo à extrema esquerda da vanguarda de antes da guerra, ao futurismo; e imediatamente antes de escolher o caminho de poeta da revolução, que parecia levar a "possibilidades poéticas ilimitadas como as da técnica política", Maiakovski foi, por um momento, dadaísta. Entre todos os futuristas é Maiakovski o maior poeta ou antes o único, de inédita riqueza verbal, porque descobriu para si uma linguagem nunca antes usada em poesia: a gíria da rua. Preten-

---

126 Vladimir Vladimirovitch Maiakovski, 1893-1930.
Vladimir Maiakovski (1912); *Guerra e Mundo* (1916); *Mistério Cômico* (1918); *Tudo escrito por Maiakovski* (1919); *150.000.000* (1920); *Maiakovski Sorri*, *Maiakovski Ri*, *Maiakovski Zomba* (1923); *Vladimir Ilitch Lenin* (1924); *Tudo Bem* (1927); etc.
D. Burlyuk, A. Kaun e outros: *Vladimir Maiakovski, 1894-1930.* New York, 1940.
B. M. Eichenbaum: *Maiakovski.* Moscou, 1940.
V. Perzov: *Maiakovski. Biografia e Crítica.* Moscou, 1940.
I. Sventov: *Maiakovski como Satírico.* Moscou, 1941.
H. Marshall: *Maiakovski and his Poetry.* London, 1941.
E. Triolet: *Maiakovski, poète russe.* 2.ª ed., Paris, 1945.
V. I. Koslovski: *Vladimir Vladimirovitch Maiakovski.* Moscou, 1950.
V. Persov: *Maiakovski, vida e obra.* 2 vols. Moscou, 1958.

deu ser poeta da rua e da cidade, da rua das massas em marcha e das cidades da técnica a serviço da revolução. A tendência épica da sua geração revela-se em Maiakovski na ambição de criar uma poesia monumental, tornar-se o Victor Hugo do proletariado. Tinha talvez o gênio para fazer esse papel; foi um papel teatral e nem sempre sinceramente desempenhado. Não é preciso discordar da ideologia de Maiakovski para não gostar da sua poesia. Lenin, por exemplo, não gostava. Poesia escrita para ser recitada na tribuna não se afigura poesia a todos os gostos; e nunca ao gosto modernista. Fica, como último argumento, o conceito da poesia propagandística; mas justamente no caso de Maiakovski o efeito propagandístico ficou duvidoso, porque as massas proletárias tampouco gostavam do futurismo, estilo de "intellectuels déclassés" ou "désaxés". Para se fazer compreender, Maiakovski estava obrigado a "racionalizar" o seu vocabulário metafórico, a falar em estilo de jornal, em vez da língua do povo. Mas isto, o seu romantismo inato – todos os futuristas eram românticos desequilibrados – só o suportou transformando sua poesia em *blague*. Essa *blague* é, porém, o traço menos revolucionário e menos russo na poesia de Maiakovski; é a sua herança do futurismo europeu de Marinetti. Como poetas, eles não se comparam; Maiakovski é infinitamente superior. O que os aproxima é a atitude, a tendência para "se mettre en scène". Em Maiakovski revela-se essa tendência já na menção reiterada do seu próprio nome nos títulos dos seus livros; a eloqüência é, então, a conseqüência da atitude teatral, tribunícia. Contudo, Marinetti só realizou trabalho de destruição. Maiakovski porém, modernista, à maneira ocidental e com forte inclinação para a sátira, viu-se colocado perante a tarefa de fazer poesia "positiva": celebrar vitórias da revolução e até da estatística. Enfim, esse romântico chegou à convicção de que "neste mundo desesperado é mais fácil morrer o indivíduo...", sem completar a frase; e imitou o suicídio de Jessenin. A Rússia perdeu em Maiakovski o seu maior poeta virtual e nunca perfeitamente realizado; em compensação, sua poesia terá, mais tarde, fortes ressonâncias na Europa e na América. Talvez só hoje se compreendam suas inovações audaciosas de técnica poética e seus ritmos irresistíveis.

Os suicídios de Jessenin e Maiakovski são tão simbólicos como a morte prematura de Luntz e o silêncio da maior parte dos escritores russos que na época das guerras civis aparecem como estreantes promissores. A fase da transição caracterizava-se mesmo pela impossibilidade de resolver

o conflito entre ativismo revolucionário e fatalismo desesperado. O expressionismo alemão, a partir de 1917, revela, apesar de todos os gritos, o mesmo conflito íntimo; e a maior parte dos seus protagonistas literários, considerados como poetas de primeira ordem em 1918 e 1919, experimentaram o mesmo fim de esquecimento rápido. A analogia é digna de nota, porque não se trata de influência: aqueles russos não se tornaram conhecidos na Europa antes de 1920. Mas russos e alemães sofreram o mesmo impacto. Só quem conheceu a Alemanha naqueles dias sombrios de 1917, quando a derrota já se afigurava cada vez mais certa e a censura e a justiça marcial já não conseguiam manter a disciplina militar e civil, pode apreciar a impressão profunda, causada pelas mensagens de Moscou que sempre começaram concitando: "A todos!" Realmente, impressionaram a todos, sobretudo na França e Itália; mas em nenhuma parte mais do que na Alemanha, já perto da derrota. Poucos estavam preparados. Até os socialistas, que em agosto de 1914 aderiram à política do Kaiser, não eram capazes de acreditar na catástrofe do poderoso Estado que tanto os perseguira. Um grupo de intelectuais, muitos entre eles judeus, opôs a primeira resistência ao militarismo. A revolução política começou na literatura. Em 1916 Kurt Hiller, mais filósofo do que político, fundou a revista *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik,* órgão do "ativismo", e a expressão "política espiritual" no título é significativa; assim como a figura do mais nobre entre os ativistas, Gustav Landauer, judeu como Buber, revolucionário e místico, apóstolo de Hölderlin e do agrarismo. Landauer será em 1919 assassinado em Munique pelos reacionários que, por equívoco, o consideravam como bolchevista. Fiel aos seus começos espiritualistas, o expressionismo procura o sentido religioso da revolução; o ativismo, proposto a uma nação derrotada e faminta, malogrará, acabando em fatalismo e desespero.

O conflito entre mentalidade espiritualista e tendências revolucionárias encontrou a sua expressão mais adequada no teatro[127]. Já em 1915, Werfel deu a versão livre das *Troerinnen* de Eurípides, lamentos desesperados e interrogações acusatórias. Fizeram impressão fortíssima as peças de Unruh[128], porque o autor, oficial e aristocrata prussiano, membro da

---

127 B. Deibold: *Anarchie im Drama*. 3.ª ed. Frankfurt, 1925.

casta dominante, se declarou pacifista, exprimindo as dúvidas mais graves quanto ao futuro da nação alemã. *Ein Geschlecht* (*Uma Geração*) é realmente um drama forte, tragédia de uma geração sacrificada, em versos tão herméticos como a atmosfera da peça é carregada. Mas quando a tempestade passara, o hermetismo estilístico de Unruh revelou-se como incapacidade de expressão de um poeta que se revoltara sem ideologia certa. Deixou-se, então, de compará-lo a Kleist; e Unruh, que nunca perdeu, como homem, o mais alto respeito, não deu mais nada de apreciável como dramaturgo. O sucesso propagandístico coube a Hasenclever[129], muito mais superficial como homem e muito mais hábil como dramaturgo. Já antes da guerra, no drama wedekindiano *Der Sohn (O Filho)*, prepara uma revolução, não a política, mas a dos filhos contra os pais; e o objetivo dessa "revolução" era a permissão para o amor livre. A *Antigone* de Hasenclever é uma versão livre e eficiente da tragédia de Sófocles: o conflito entre a lei do Estado e a lei divina era atual; e o personagem de Creon prestou-se para aludir ao Kaiser Guilherme II, despótico, teimoso e cego até a catástrofe. Depois as tentativas de Hesenclever de fazer o papel de poeta revolucionário goraram; ele também foi logo esquecido. O autêntico dramaturgo político foi Toller[130], revolucionário idealista como Landauer, a cujo lado lutou na revolução malograda de Munique em 1919. Só depois o anarquista-pacifista Toller compreendeu o socialismo, tentando então apresentar a "multidão humana", a "Masse Mensch", no palco. O seu estilo nunca revelou a mesma

---

128 Fritz von Unruh, 1885-1970.
Offiziere (1912); *Louis Ferdinand, Prinz von Preussen* (1913); *Vor der Entscheidung* (1914; publ. 1919); *Ein Geschlecht* (1916; publ. 1918); *Platz* (1920); *Stürme* (1922).
R. Meister: *Fritz von Unruh*. Berlin, 1925.
A. Kronacher: *Fritz von Unruh.* New York, 1946.

129 Walter Hasenclever, 1890-1940.
Der Sohn (1913; repres. 1916); *Antigone* (1917); *Der politische Dichter* (1919).
F. W. Chandler: *Modern Continental Playwrights.* New York, 1931.

130 Ernst Toller, 1893-1939.
Die Wandlung (1919); *Masse Mensch* (1920); *Die Maschinenstüermer* (1922); *Der deutsche Hinkemann* (1923); *Schwalbenbuch* (1923), etc.
P. Singer: *Ernst Toller.* Berlin, 1924.
W. A. Willibrand: *Ernst Toller, Product of Two Revolutions.* Norman, 1941.

segurança da sua ideologia; Toller perdeu-se em experimentos, imitações pouco felizes do novo teatro russo. Mas o seu destino trágico – a prisão injusta durante muitos anos e o suicídio em face da perseguição nazista – perpetua-lhe a memória.

O teatro expressionista é estranho. Os enredos passam-se em ambientes vulgares, entre homens ordinários; mas os personagens lançam tiradas líricas ou gritos inarticulados e os seus motivos de agir não são os da psicologia comum, antes vagamente metafísicos. Tudo é deliberadamente antinaturalista. Não há coerência entre os atos e as cenas. Os acontecimentos parecem assaltar os personagens, o diálogo é em parte substituído por gestos de pavor ou indignação, e dessa pantomima participam os objetos, sobretudo os cenários cuja mudança tem sempre significação simbólica. As fontes dessa nova dramaturgia são heterogêneas. A revolta política e social ressuscitou, como se repete sempre na história literária alemã, o "Sturm und Drang", e ainda mais o "segundo Sturm und Drang", o de George Büchner, então meio esquecido, que foi naqueles anos de 1920 redescoberto e freqüentemente representado. A outra grande moda teatral desses anos foi Wedekind: além da revolta sexual, que aparece em Hasenclever e Toller, impressionou a sua interpretação fantástica dos acontecimentos triviais da vida quotidiana, manifestando-se na deformação lírica ou deliberadamente pseudolírica da linguagem coloquial. Alguns dramaturgos expressionistas deram mais um passo, decompondo a sintaxe à maneira de Sternheim. A todas essas influências superpôs-se a mais poderosa, a de Strindberg[131], que fora até então propriedade exclusiva da vanguarda, tornando-se agora o dramaturgo mais representado nos teatros alemães. Em Strindberg, os expressionistas aprenderam a simbolizar o sentido espiritual, religioso ou pseudo-religioso da revolução; o símbolo da participação do Universo nos destinos humanos era a participação do cenário na ação dramática, repetindo-se e refletindo-se os atos humanos na pantomima das coisas. E por ali entrou na dramaturgia expressionista e fatalismo que acabou paralisando o ativismo.

---

131 Cf. "A conversão do naturalismo", notas 77 e 108.

Só um dramaturgo expressionista compreendeu com toda a lucidez da sua inteligência ágil essa dialética e as possibilidades dramáticas encerradas nela: Georg Kaiser[132]. Começara imitando Wedekind, especialmente no aspecto satírico; depois, adotou os processos dramatúrgicos de Strindberg para representar no palco a vida moderna, as tentações da grande cidade, a queda e a ressurreição de almas ameaçadas: assim, em *Von Morgens bis Mitternachts* (*Da Manhã até a Meia-Noite*). Colocou sua arte a serviço de idéias humanitárias. Esperava que da apresentação dialética da questão social, em *Gas*, saísse uma solução real do problema. Declarou-se "Denkspieler", isto é: "jogador com idéias", convencido que a dialética das idéias no palco antecipa a dialética real na vida. Foi um experimentador incansável, escrevendo peças com a fecundidade de um dramaturgo espanhol do século XVII, tanto aproveitando enredos de todos os tempos e de todos os países como inventando enredos, com engenho formidável; inclusive as últimas peças, escritas no exílio, que são em parte sátiras antimilitaristas, em parte tragédia em estilo grego. Mas não teve evolução nenhuma. Sempre ficou o que foi no início: um *playwright* habilíssimo a serviço de uma dialética sem soluções. Sua obra-prima talvez seja *Die Bürger von Calais* (*Os cidadãos de Calais*), dramatização eficiente de um episódio da crônica de Froissart; do conflito entre patriotismo e individualismo surge uma solução vagamente humanitária, a mesma que será a das últimas peças. O grande talento de Kaiser estragou-se pela rotina teatral.

---

132 Georg Kaiser, 1878-1945.

Rektor Kleist (1905); *Die Bürger von Calais* (1914); *Europa* (1915); *Von Morgens bis Mitternachts* (1916); *Die Koralle* (1918); *Gas I* (1918); *Der Brand im Opernhaus* (1919); *Hölle Weg, Erde* (1919); *Gas II* (1920); *Die Flucht nach Venedig* (1922); *Gilles und Jeanne* (1923); *Nebeneinander* (1923); *Kolportage* (1924); *Der Soltad Tanaka* (1940); *Das Floss der Medusa* (1943); *Pygmalion* (1944); *Bellerophon* (1944); etc., etc.

B. Diebold: *Der Denkspieler Georg Kaiser.* Frankfurt, 1924.

M. Fruyhan: *Georg Kaisers Werk.* Berlin, 1926.

M. J. Fruchter: *The Social Dialectic in Georg Kaiser's Dramatic Works.* London, 1933.

C. A. Fivian: *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus.* Muenchen, 1947.

W. Paulsen: *Georg Kaiser.* Tuebingen, 1960.

De todos os dramaturgos expressionistas alemães, só um sobrevive hoje: aquele que morreu antes de todos os outros. É o austríaco Ödön von Horvath[133], que em suas peças de ambiente popular reuniu a sátira mais áspera e o desespero melhor fundado. Suas obras são hoje, na Alemanha e na França, das mais representadas.

A dramaturgia expressionista teve grande repercussão fora da Alemanha. Mas esse fato não foi, na época, percebido, nem, até hoje, devidamente estudado, de modo que os dramaturgos expressionistas não-alemães aparecem em seus países como figuras isoladas. Os franceses, que só chegaram a conhecer o teatro expressionista alemão muito mais tarde, no repertório de Barrault, não puderam notar a semelhança entre as farsas fantásticas de Wedekind e a farsa mais fantástica do belga Crommelynck[134] *Le cocu magnifique,* a tragédia burlesca dos ciúmes, deformação violenta da realidade e das possibilidades psicológicas. Mas de expressionismo falou-se a propósito de Paul Raynal[135], porque seu drama *Le Tombeau sous l'Arc-de-Triomphe,* peça de mentalidade corneliana, tratava um assunto caro aos expressionistas alemães: a revolta contra a guerra. O mesmo assunto inspirou várias peças ao representante principal do expressionismo na literatura iugoslava: Krleža[136], espírito anarquista, mais tarde comunista e "Poet Laureate" do regime de Tito. São peças strindberguianas que chegaram a chamar a atenção dos teatros ocidentais. No entanto, têm importância maior as peças e romances em que tratou com grande força satírica e dramática a decadência e decomposição da burguesia croata e da ditadura fascista.

---

133 Ödön von Horvath, 1901-1939.
Geschichten aus dem Wienerwald (1931); *Kasimir und Karoline* (1932); *Glaube, Liebe, Hoffnung* (1932).
T. Kischke ed.: *Materialien zu Ödön von Horvath*. Frankfurt, 1972.

134 Fernand Crommelynck, 1887-1970.
Le sculpteur de masques (1913); *Le cocu magnifique* (1921); *Tripes d'or* (1930); etc.
H. Krains: *Portraits d'écrivains belges.* Bruxelles, 1930.

135 Paul Raynal, 1885-1971.
Le Tombeau sous l'Arc-de-Triomphe (1924).
A. J. Dickman: "Paul Raynal, Cornelian and Symbolic Theatre". (In*: University of Wyoming Publications*, IV, 1938.)

136 Cf. "Tendências contemporâneas – Um esboço".

Ambiente revolucionário, em que surgiu um dos maiores dramaturgos expressionistas, foi, por volta de 1920, a Irlanda. No palco do Abbey Theatre em Dublin, onde imperaram o naturalismo à maneira de Ibsen e a dramaturgia simbolista de Yeats, tiveram efeito de bombas as peças de O'Casey[137]. Proletário de Dublin, sofreu as experiências dolorosas de trabalhador braçal sem especialização; só com 15 anos de idade aprendeu a ler e escrever; parece personagem de conto de Joyce; e há algo da atmosfera de *Ulysses* nos dramas de O'Casey, embora sendo ele de descendência literária diferente. Duas vezes, no *Shadow of a Gunman* e em *Silver Tassie*, O'Casey apresentou quadros da guerra, da qual ele pessoalmente não participara: a indiferença do soldado desiludido, entregue ao destino cego, serve-lhe para simbolizar a sua própria atitude em face da revolução irlandesa de 1916, em Dublin. Desta ação, sim, O'Casey participara, porque, como proletário irlandês, tinha que participar, embora imbuído de desprezo e até de nojo contra a mesquinhez dos revolucionários sem ideologia firme, levados por ressentimentos vagos, depravação pessoal, hipocrisia religiosa e o álcool. Um título binômico como *The Plough and the Stars* exprime bem a atitude mental de O'Casey. Em *Juno and the Peacock* conseguiu personificar a contradição, na mãe sacrificada do filho assassinado e da filha perdida; é personagem altamente trágica. E seu marido, o "peacock", é fanfarrão, pseudo-herói da revolução falsa e fracassada. Os dramas de O'Casey fizeram impressão fortíssima e foram bem compreendidos em Londres, como símbolos dramáticos do determinismo fatal que destrói vidas humanas. O teatro de O'Casey parece caótico; mas o dramaturgo realiza o milagre de evocar nos *slums* de Dublin algo como o espírito da tragédia grega. A impressão devia ser diferente no Abbey Theatre de Dublin. Todos os espectadores tinham participado dos acontecimentos de 1916; e os personagens falaram a linguagem da platéia, se bem que em deformação fantástica. O

---

137 Sean O'Casey, 1884-1964.
Shadow of a Gunman (1923); *Juno and the Peacock* (1924); *The Plough and the Stars* (1926); *Silver Tassie* (1928); *Within the Gates* (1933); *The Star Turns Red* (1939); *Red Roses for Me* (1942); *Cock-a-Doodle Dandy* (1949); *The Bishop's Bonfire* (1955).
A. E. Malone: *The Irish Theatre.* New York, 1929.
W. Starkie: "Sean O'Casey". (In: *The Irish Theatre*, London, 1939.)
D. Krause: *Sean O'Casey, the Man and his Work.* London, 1964.

público fez parte da tragédia, sentindo a sátira como insulto. Repetiram-se os escândalos que Synge sofrera. Talvez por isso O'Casey continuasse a fazer experiências novas. Mas nunca mais alcançou a altura de *Juno and the Peacock.* Dos seus anos posteriores se salvam as peças de tendência comunista e os volumes de sua fascinante autobiografia.

A luta contra as soluções sem solução do teatro expressionista constituiu o caminho de evolução da dramaturgia de O'Neill[138]. O ambiente em que se formou predestinou-se ao expressionismo. Antes de O'Neill não existia teatro americano; ou melhor, existia apenas a indústria teatral da Broadway, empregando os efeitos mais antigos do falso romantismo e do pós-romantismo, entre Sardou e a ópera, para impressionar um público inculto e no entanto exigente. Do movimento modesto do teatro de amadores surgiu a reação, que devia ser anti-romântica, realista, mas que encontrou o seu grande dramaturgo, um romântico irremediável: O'Neill. Eram condições para criar um expressionismo; e contribuiu para isso a falta absoluta de tradições literárias no teatro americano – um primitivismo ao qual os Wedekind e Sternheim aspiraram. O'Neill já encontrou o primitivismo; mas ele mesmo não era um primitivo; ou antes, era um primitivo nutrido das reminiscências literárias que sempre existem numa família de atores. Shakespeare e Ibsen, romantismo e realismo, são as colunas do seu teatro contraditório; e conhecia bem Strindberg e Wedekind. O mundo strindberguiano de angústia e fatalismo também é o mundo de O'Neill; não harmonizava isso com utilitarismo e comercialismo, a filosofia oficial da América de 1920; e O'Neill escolheu para protagonista do seu talento gente menos americana no sentido oficial, gente estranha ou alienígena; negros, marujos, aventureiros. São as vítimas de angústias, superstições, saudades em *The Moon of the Caribbees, Emperor Jones, Beyond the Horizon, Anna Christie.* O mundo em que se agitam não é real, é a projeção para fora das suas almas – o que define o expressionismo. Como todos os expressionistas, O'Neill tentou explicar a dialética incompreensível da hostilidade desse mundo sonhado contra as criaturas que o criaram. Em *The Hairy Ape* tentou a explicação social; a peça foi considerada revolucionária, mas o próprio O'Neill não fora capaz de dis-

138 Cf. nota 228.

tinguir entre a revolta social e a angústia sexual do seu herói ; e em *Desire under the Elms* parecia voltar-se, de todo, para as preocupações psicanalíticas. Desde então, o expressionista O'Neill era "wasterlander", revoltado contra as convenções morais do puritanismo; mas nesse "país" também ele não representará o naturalismo biológico e sim a angústia religiosa.

O expressionismo lírico – todo expressionismo é lírico – apresenta os mesmos aspectos de humanitarismo, revolta social e misticismo angustiado, em mistura quase inextricável. O último aspecto, o místico, prevalece nos escritores que aderiram à teosofia como Biely e o romancista alemão Albert Steffen, ou a outros ocultismos, como o muito traduzido romancista dinamarquês Anker Larsen[139]. Inspiração semelhante se verifica, com veemência muito maior, no desespero apocalíptico do sueco Dan Andersson[140], poeta e romancista de inspiração dostoievskiana e hamsuniana, cujo misticismo fatalista só era máscara de inquietação social do proletário desamparado; e na poesia do alemão Heynicke[141], que partira do "Sturm" de Herwarth Walden, passando através do humanitarismo revoltado de 1917 a uma poesia de religiosidade pessoal, angustiada.

Acentos religiosos também caracterizam a poesia humanitária do expressionismo: nos hinos esperançosos do jovem operário alemão Engelke[142], unanimista autêntico que morreu poucos dias antes do armistício; assim como nos *Tragiques* de Jouve[143] e no *Prikaz* de Salmon. Neste último, porém, prevalece o aspecto puramente literário da emoção, ligado ao

---

139 Johannes Anker Larsen, 1874-1957.
De vises sten (1923), etc.

140 Dan Andersson, 1888-1920.
Svarta ballader (1917); *De tre hemloesa* (1918); *David Ramms arv* (1919).
Edição (com introdução por T. Fogelquist), 5 vols. Stockholm, 1922/1930.
W. Bernhard: *En bok om Dan Andersson.* Stockholm, 1941.
A. M. Adstedt: *Dan Andersson en levnadsteckning.* Stockholm, 1941.

141 Kurt Heynicke, 1891-1985.
Rings fallen Sterne (1917); *Gottes Geigen* (1918); *Das namenlose Angesicht* (1919); *Die Hohe Ebene* (1921); *Traum im Diesseits* (1932).

142 Gerrit Engelke, 1898-1918.
Rythmus des neuen Europa (1921).

143 Cf. nota 36.

exotismo do viajante incansável; e esse exotismo também se manifesta na obra multiforme de Klabund[144]: fora vagabundo poético de verdade, embora mais dos cafés da boêmia do que ao ar livre; sempre ficou um grande viajante no tempo e no espaço, imitador virtuoso de Villon e da poesia chinesa. Durante os tempos agitados da guerra e da revolução essas máscaras serviram-lhe para manifestar idéias nobres, humanitárias. Mas a sua ânsia de liberdade ficou sempre a do boêmio, e o seu elogio da "sabedoria chinesa", pacifista e filantrópica, não passou além dos aspectos pitorescos do Oriente. Poesia amável e cantável, sem significação permanente.

Entre romantismo individualista e socialismo meio anarquista oscilavam quase todos os expressionistas, seja o dinamarquês Boennelycke[145], cuja poesia indisciplinada chegou a tornar-se popularíssima entre os operários do seu país, seja o poeta-operário checo Wolker[146], que morreu tísico com 24 anos de idade; autor de fascinantes baladas no estilo da poesia popular, comunista apaixonado e místico eslavo, em que a futura literatura proletária perdeu uma das maiores esperanças.

O maior dos expressionistas socialistas é Leonhard Frank[147]. É mais velho do que os outros expressionistas, e deve a essa circunstância um feliz equilíbrio estilístico que lembra os tempos do "Equilíbrio". Seu primei-

---

144 Klabund (pseudônimo de Alfred Henschke), 1891-1928.
Morgenrot, Klabund! (1912); *Moreau* (1915); *Die Himmelsleiter* (1916); *Mohammed* (1917); *Das heisse Herz* (1922); *Die Harfenjule* (1927).
G. Grothe: *Klabund; Leben und Werk eines Poeten.* Berlin, 1933.

145 Emil Boennelycke, 1893-1953.
Margrethe Mendel (1921); *Udvalgte Digte* (1922); *Kjoebenhavenske Poesier* (1927).

146 Jiri Wolker, 1900-1924.
A Hora Difícil (1922).
V. Nezval: *Wolke.* Praha, 1925.
Z. Kalista: *Camarada Wolker.* Praha, 1933.

147 Leonhard Frank, 1882-1961.
Die Räuberbande (1914); *Die Ursache* (1916); *Der Mensch ist gut* (1918); *Der Bürger* (1924); *Im letzten Wagen* (1925); *Karl und Anna* (1926); *Das Ochsenfurter Männerquartett* (1927); *Bruder und Schwester* (1929); *Die Traumgefährten* (1936).
W. A. Berendsohn: *Die humanistische Front.* Zuerich, 1946.
P. C. H. Lueth: *Literatur als Geschichte.* Vol. I. Mainz, 1947.
H. Jobst e Ch. Frank: *Leonhard Frank*. Muenchen, 1962.

ro romance, *Die Räuberbande* (*Bando de Ladrões*) descreveu a camaradagem juvenil de alguns rapazes inquietos na velha cidade histórica de Würzburg, antes da guerra, e a dissolução da amizade pelas duras imposições da vida: o ponto de vista do autor é naturalista e socialista sem concessões, mas o estilo é deliciosamente nostálgico à maneira de Hesse; é um dos mais belos romances em língua alemã. Desde então, Frank oscilava, como tantos outros expressionistas, entre a revolta sexual e a revolta social; em *Die Ursache* (*O Motivo*), chegou a combinar os motivos, explicando de maneira psicanalista um crime de morte, punido por uma justiça injusta e anti-social. Mas Frank tornou-se geralmente conhecido só com os contos do volume *Der Mensch ist gut*, gritos violentos de indignação contra o militarismo, em plena guerra, obra que foi de grande eficiência propagandística para quebrar a resistência alemã. Frank não pôde deixar de tornar-se comunista. Nessa fase, escreveu a novela *Karl und Anna* que é obra sobremaneira notável: um crítico como Empson encontra nessa novela – o assunto é a velha história do soldado que, voltando da guerra, encontra outro homem na casa e na cama da mulher – o primeiro exemplo de uma literatura autenticamente proletária, sem enfeite idílico e sim deformação tendenciosa, nas literaturas ocidentais modernas.

De literatura proletária só se pode falar, em sentido estritamente político, quanto à poesia de Becher[148], filho de família bávara grande-burguesa, poeta whitmaniano de sua cidade de Munique, depois comunista combativo. Autor do poema "Século Vermelho", alimentou a ambição de tornar-se o Maiakovski alemão: igualou o russo só pela força da voz alta; foi representante típico do que se chamava, por volta de 1920, "poesia do grito", acabou escrevendo poesias eloqüentes de propaganda em versos tradicionais.

A "poesia do grito" foi, por volta de 1920, movimento importante e complexo: expressão de esperanças revolucionárias, antitradicionalismo furioso, desilusão pelo desfecho insatisfatório da revolução alemã, sátira antiburguesa. Mas a fúria destrutiva dessa poesia não é necessariamente socialista ou comunista; alguns dos seus poetas são destrutivos "sans

148 Johannes Robert Becher, 1891-1951.
An Europa (1916); *Verbrüderung* (1916); *Das neue Gedicht* (1918); *An Alle* (1919); *Hymnen* (1924); *Neue Gedichte* (1933); *Dank an Stalingrad* (1943); *Muenchen in meinem Gedicht* (1946); *Heimkehr* (1946).

phrase", anarquistas; outros tornar-se-ão reacionários violentos. Em todos eles influi o futurismo de Marinetti que naqueles mesmos anos aderiu ao fascismo. E nos mais sérios entre eles a ânsia de destruição tem até acento religioso, como em sectários revolucionários da época da Reforma. Não falam, mas gritam porque o futurismo lhes ensinou, como primeiro dever, a destruição da sintaxe e da própria língua, repositório das tradições odiadas. Apenas, o seu futurismo é menos o de Marinetti do que o de Maiakovski; e como este aproxima-se, em certo momento, do dadaísmo.

August Stramm[149] teria sido o mais radical entre eles. Substitui-o Ludwig Meidner, colaborador da *Aktion*, pintor e poeta de cenas de horrores no hospital militar e de reuniões noturnas de grevistas. Esse "de voz alta" foi cultivado com furor especial por Johst[150] cujo tema sempre foi a mocidade em revolta; apenas, nem sempre a mesma mocidade. Até 1920, Johst foi expressionista como os outros, talvez um pouco mais enfático; também se dirigia "a todos!" Depois, os "todos" são apenas os "irmãos", os alemães, e a mocidade é apenas a mocidade alemã e a revolta é a do nacionalismo. Em *Schlageter,* peça que exalta um guerrilheiro renano fuzilado pelos franceses, ocorre a frase notória: "Ouvindo a palavra Kultur, saco do revólver." Mas não se pode negar que essa expressão de rebarbarização intencional também represente uma espécie de antitradicionalismo futurista.

Existe, portanto, um expressionismo brutalmente reacionário. Assim o do húngaro Szabó[151], cujo romance *A aldeia agitada pela tempestade* fez sensação na Hungria e na Europa: pela força explosiva do estilo e pelo furor inédito da tendência anticomunista e anti-semita. Eis uma forma autenticamente bárbara da "literatura Blu-Bo" ("Blut und Boden", isto é, "raça e terra") dos racistas. Sem essa tendência empregou o mesmo estilo o eslovaco

---

149 Cf. nota 75.

150 Hanns Johst, 1890-1978.
Der junge Mensch (1916); *Der Einsame* (1917); *Schlageter* (1933).
S. Casper: *Der Dramatiker Hanns Johst.* Muenchen, 1935.

151 Dezsö Szabó, 1879-1945.
A Aldeia Agitada pela Tempestade (1919); *A Vida Maravilhosa* (1921); *Socorro!* (1925); *Cristo em Koloszvár* (1932).
J. Reményi: "Dezsö Szabó, Hungarian Novelist and Pamphleteer" (In: *Slavonic Review,* XXIV, 1946.)

Urban[152] para descrever, numa trilogia de romances, a história de uma aldeia de sua pátria durante a Primeira Guerra Mundial e a revolução comunista.

Por uma ironia do destino está ligado a essa corrente reacionária o primeiro grande poeta modernista alemão: Benn[153]. Os poetas expressionistas conservaram inicialmente a métrica tradicional. Depois, adotou-se o verso livre whitmaniano. Mas os expressionistas alemães pareciam desconhecer o modernismo internacional. Benn criou, com plena independência, um estilo correspondente. Era médico, vivendo em subúrbio proletário de Berlim, ligado aos literatos apenas por visitas casuais nos cafés da boêmia. Seus primeiros poemas, do volume *Morgue*, são propriamente nauseabundos: apresentam corpos em decomposição pelo câncer, cadáveres nus na mesa de dissecação, e assim em diante. O homem, nessas condições e em todas as condições, não vale nada. Benn não é, porém, espiritualista. Ao contrário, pelas chagas do corpo ele responsabiliza o cérebro, o órgão da consciência que sente as dores e estraga os prazeres da carne. As poesias mais violentas de Benn celebram a destruição da consciência cerebral, a destruição de todo "sentido" no mundo, a começar com a língua, que é preciso desarticular. Benn sempre foi anarquista. Caiu no niilismo por desespero absoluto. Criou as metáforas mais violentas, condensando-as em pequenas poesias epigramáticas, que teriam, paradoxalmente, toda a encantadora música da poesia popular – se não fosse

---

152 Milo Urban, 1904-1982.
O Chicote Vivo (1927); *Nevoeiro na Aurora* (1930); *Na Sela* (1940).

153 Gottfried Benn, 1886-1956.
Morgue (1912); *Gehirne* (1916); *Fleisch* (1917); *Schutt* (1919); *Gesammelte Gedichte* (1927); *Das Unaufhörliche* (1931); *Statische Gedichte* (1948); *Der Ptolemär* (1949); *Doppelleben* (1951).
M. Rychner: *Gottfried Benn.* Zuerich, 1943.
E. Guerster-Steinhausen: "Gottfried Benn, ein Abenteuer der geistigen Verzweiflung". (In: *Neue Rundschau*, primavera de 1974.)
P. Garnier: "Un demi-siècle allemand, vécu par un intellectual". (In: *Critique,* 1954.)
F. Loion: "Gottfried Benn". (In: *Deutsche Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert,* edit. por H. Friedmann e O. Mann. Heidelberg, 1954.)
E. Buddeberg: *Gottfried Benn.* Stuttgart, 1961.
W. Lenning: *Gottfried Benn.* Hamburg, 1963.
A. Christiansen: *Benn. Einfühlung in das Werk.* Stuttgart, 1976.

o pessimismo abismal. Houve em Benn, algo de Rimbaud. Como este, teve a pretensão de exorcizar as coisas pela palavra mágica; mas é para fixá-las pela última vez, antes que desapareçam. Sempre esteve convencido da proximidade do fim do mundo. E quando este fim parecia ter chegado, Benn aderiu a ele, assustando os seus amigos: virou nacional-socialista. Foi a conclusão lógica do seu anarquismo antiespiritual e da convicção de que "só além da destruição se encontra a perfeição". Entregou-se àquilo que chamara: "Nada, bebida sombria." Podia-se prever que os pequeno-burgueses brutais, mesquinhos e incultos do nazismo não entenderiam nada daquilo. O rompimento veio logo. Benn retratou-se. Seus últimos poemas, mais "modernistas" e mais radicais que nunca, exprimem um nobre estoicismo viril: "niilism recollected in tranquility". Benn foi o anti-Rilke. Sua influência, que é agora cada vez maior, destruiu os últimos resíduos do pós-simbolismo.

Niilista "que se curou" também foi o jovem revolucionário e malogrado poeta flamengo Van Ostayen[154], discípulo de Apollinaire, poeta revolucionário de tendências reacionárias. Em *Music-Hall,* o cântico da Antuérpia noturna, deu Van Ostayen um esplêndido desmentido pessimista e satírico a Verhaeren; foi um experimentador genial em versos onomatopaicos e, em parte, "caligramáticos" como os de Appolinaire, que refletem o absurdo da vida moderna, a depravação de todos os valores; sua última poesia, antes da morte prematura, é espiritualista e religiosa. Os mesmos problemas não cessam de angustiar o sueco Lagerkvist[155]. *Angústia* e *Caos*

---

154 Paul van Ostayen, 1896-1928.

Music Hall (1916); *Het Sienjaal* (1918); *Bezette Stad* (1921); *Het eerste Boek van Schmoll* (1929).

G. Burssens: *Paul van Ostayen.* Antwerpen, 1935 (2.º ed, Brussels, 1958).

M. A. Bellemans: *Poëtiek van Paul van Ostayen.* Antwerpen, 1939.

E. Schoonhoven: *Paul van Ostayen, introduction à sa poétique.* Bruxelles, 1951.

155 Pär Lagerkvist, 1891-1974.

Angest (1916); *Dan svara stunden* (1918); *Kaos* (1919); *Det eviga leendet* (1920); *Himlens hemlighet* (1921); *Den osynlige* (1923); *Hjärtats sanger* (1926); *Gäst hos verkligheten* (1926); *Det besegrade livet* (1927); *Han som fick leva om sitt liv* (1928); *Boedeln* (1933); *Seger i mörkret* (1939); *Dvärgen* (1944); *Barabbas* (1950).

G. M. Bergman: *Pär Lagerkvist dramatik.* Stockholm, 1928.

G. Fredén: *Pär Lagerkvist.* Stockholm, 1934.

E. Hörnström: *Pär Lagerkvist.* Stockholm, 1946.

J. Mjöberg: *Livsproblemet hos Lagerkvist.* Stockholm, 1951.

chamavam-se os seus dois primeiros volumes de versos; e entre esses pólos movimenta-se a sua literatura inteira, singularíssima, sugerindo comparações que nunca acertam. Os seus primeiros dramas, peças em um ato, são francamente expressionistas, sendo a forte influência de Strindberg muito natural num jovem escritor sueco. Mas o espírito é diferente. A peça, na qual a vida humana é simbolizada pela viagem dum trem através de um túnel escuro, é de um contemporâneo de Kafka. Tudo parece, então, invertido no romance *Gäst hos verkligheten* (*Hóspede na realidade),* a propósito do qual a crítica se lembrava, tampouco com razão, de Joyce. Em vez de apresentar a realidade como projeção imaginária da alma angustiada, como nas peças, Lagerkvist duvida agora da realidade da alma, "hóspede na realidade", centro de todas as confusões e desordens. Daí parecia faltar só um passo para chegar ao materialismo dialético; e Lagerkvist escreveu um romance proletário. Mas suas idéias são largamente humanitárias: protestando contra o totalitarismo nazista escreveu o romance fantástico *Boedeln* cujo herói é o carrasco, símbolo da qualidade principal da humanidade: da violência e crueldade. Criou-se o termo "vitalismo" para caracterizar a resistência das forças vitais contra as monstruosidades criadas pelo cérebro. Vitalista foi Benn. Vitalista foi o holandês Marsman[156], cujas explosões juvenis lembravam as do poeta alemão: como este, chegou depois a construir pequenas poesias ásperas, de um romantismo recalcado, em torno de imagens eficientes; a crítica definiu-as como "classicismo negativo". O cume do negativismo "vitalista" encontra-se na poesia do polonês Tuwin[157], que a crítica do seu país considera como seu maior poeta moderno. É um baudelairiano: seus temas são os horrores da grande cidade, as orgias de álcool, ironias infernais, ameaças de revolução sangrenta. O próprio Tuwin con-

---

156 Hendrik Marsman, 1899-1940.
Versen (1923); *Paradise regained* (1927); *De Witte Vrouwen* (1930); *Porta Nigra* (1934); *Tempel en Kruis* (1939).
Edição 3 vols. (com introdução por N. P. van Wyk Louw), London, 1943.
G. Stuiveling: *Steekproeven.* Amsterdam, 1950.

157 Juljan Tuwin, 1894-1953.
Espiar a Deus (1918); *Sócrates Dançando* (1920); *O Sétimo Outono* (1921); *Palavras em Sangue* (1926); *Feira de Rimas* (1934); *Bíblia Cigana* (1935).
K. Czachowski: *Panorama da literatura polonesa contemporânea.* Vol. III. Warszawa, 1936.

fessa-se discípulo de Rimbaud. Outros reconhecem nas suas blasfêmias a influência de Maiakovski, seu coetâneo: futurismo revolucionário. E não é acaso que Tuwin e Maiakovski passaram, ambos, por uma fase de dadaísmo. O dadaísmo é o ponto em que expressionismo, futurismo e modernismo se encontram. Como quer que seja julgado, "Dada" é o centro histórico da evolução literária entre 1910 e 1924.

Importância só histórica, isso é verdade. Não vale a pena ocupar-se com as teorias dadaístas, mistura pouco original e deliberadamente absurda de idéias modernistas, futuristas e expressionistas. Tampouco vale a pena tentar a interpretação do dadaísmo: já foi destruído como "destruição do mundo absurdo da guerra pelo absurdo da literatura", ou "sátira triste depois da tragédia", ou "reação à estupidez geral", ou "estupidez sistematizada", ou mesmo "cume do l'art pour l'art", ou ainda "la littérature contre la littérature". Estas e outras definições não revelam muita coisa porque "Dada" não foi nem pretendeu ser um movimento sério. Não produziu, realmente, nenhuma obra de valor, nem sequer de importância documental. "Dada" não era mais do que uma tempestade nos cafés literários de Zurique, Paris, Berlim e Nova Iorque; um movimento de ligação internacional entre as vanguardas. Mas nisso reside a sua importância histórica: desprezando a língua e as línguas, "Dada" unificou os grupos modernistas separados pelas línguas e pela guerra; sobretudo, ajudou a abrir o ciclo revolucionário nas literaturas anglo-saxônicas, que até então só tinham participado do movimento modernista por meio do pálido Imagism.

A história de Dada[158] é interessante como a de um hotel pelo qual passaram alguns hóspedes curiosos e extravagantes. A primeira reunião realizou-se em Zurique, em 1916, com a presença dos escritores alemães Hugo Ball e Richard Huelsenbeck, dos alsacianos Hans Arp e Val Serner, e do romeno Tristan Tzara. Fundou-se um cabaré da boêmia literária, o Caba-

---

158 R. Huelsenbeck: *En avant Dada. Geschichte des Dadaismus.* Hannover, 1920.
G. Ribermont-Dessaignes: "Histoire de Dada". (In: *Nouvelle Revue Française,* junho-julho 1931.)
R. Motherwell: *The Dada Painters and Poets.* New York, 1953.
W. Verkauf: *Dada. Monographie einer Bewegung.* Zuerich, 1957.
G. Hugnet: *Dictionnaire du Dadaisme.* Paris, 1976.

ret Voltaire, cujo nome já revelou tendências "subversivas"; e numa reunião "histórica" no Café Terrasse, em 8 de fevereiro de 1916, adotou-se a palavra "Dada", expressão da linguagem infantil das crianças francesas, como nome do movimento destrutivo. Além do infantilismo, que pode ser interpretado como desejo de começar tudo de novo num mundo devastado, não havia nada de original em "Dada". No Cabaret Voltaire recitaram-se poemas e leram-se contos de Wedekind e Schickele, Jarry, Max Jacob e Salmon. Na revista *Cabaret Voltaire,* colaboraram Apollinaire, Cendrars, Kandinsky, Marinetti, Picasso. Cubismo, futurismo e expressionismo, separados durante tanto tempo, tinham-se encontrado numa taverna de bêbados. Os "chefes" de "Dada" eram desertores do serviço militar na Alemanha ou boêmios balcânicos que não tinham conseguido entrar em Paris. O objetivo da empresa foi – num momento em que os patriotas de todos os países falavam em "grande época" – "demonstrar que não sentimos respeito algum pela grandeza da época"; e entre as falsidades combatidas inclui-se o expressionismo apocalíptico messiânico. "Celebramos carnaval e réquiem ao mesmo tempo."

De início os dadaístas empregaram os métodos de mistificação dos modernistas franceses para fazer oposição à Alemanha. Em sua maior parte, eram alemães. Huelsenbeck[159] veio do "Sturm"; nas suas poesias realizou esforço extraordinário para, decompondo a síntaxe e as próprias palavras, sugerir o horror indizível da época. A literatura, "feita com o revólver na mão", devia servir para completar a autodestruição do mundo burguês. Considerou-se como grande poeta o sonhador Arp[160], leitor infatigável de Laotse e Jacob Boehme, cuja poesia nunca chegou além de paródias mais ingênuas do que espirituosas de Goethe, Schiller e outros "clássicos" da civilização alemã. Estavam, todos esses dadaístas da primeira hora, inspirados pelo diretor do *Cabaret Voltaire*, Hugo Ball[161], uma das figuras mais

---

159 Richard Huelsenbeck, 1886-1974.
Phantastiche Gebete (1919); *Verwandlungen* (1920).

160 Hans Arp, 1888-1966.
Der Pyramidenrock (1924).

161 Hugo Ball, 1886-1927.
Zur Kritik der deutschen Intelligenz (1919); *Byzanthinisches Christentum* (1924); *Die Flucht aus der Zeit* (1927).
E. Hennings-Ball: *Hugo Ball's Weg zu Gott.* Muenchen, 1929.

interessantes da época. Fora, antes da guerra, dramaturgo vanguardista de Berlim; fugira do serviço militar para a Suíça; e depois de ter passado pelo Cabaret Voltaire, trabalhou ativamente na propaganda intelectual contra a Alemanha. O resultado foi o panfleto *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (*Crítica da Inteligência Alemã*), libelo apaixonado, mas ao mesmo tempo a crítica mais radical da civilização alemã que por enquanto existe. Ball chamou a segunda edição desse livro de *Die Folgen der Reformation* (*As Conseqüências da Reforma*), denunciando a reforma luterana como responsável pelo fato da Alemanha se ter separado da Europa. Uma grave crise mental e o estudo da mística bizantina contribuíram, depois, para a conversão de Ball ao catolicismo; ao movimento neocatólico dedicou Ball seus escritos de erudição enciclopédica e estilo altamente poético, de sinceridade emocionante. E este homem foi o fundador de "Dada". Quer dizer, "Dada" fora, no início, uma reação contra a civilização alemã. Lançou-se, depois, contra a civilização em geral, com primitivismo e infantilismo quase sádicos, por obra do romeno Tzara[162]. Este balcânico representa um tipo: intelectuais, superficialmente civilizados, de regiões meio primitivas, chegando ao centro da civilização, logo decepcionados, julgando-se capazes de revolucionar tudo o que não compreendem e lhes parece tradição obsoleta e absurdo em decomposição. "Nous préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la decomposition", gritou Tzara, ao qual não se pode negar a sinceridade total e forte talento poético, se bem que bárbaro. Em junho de 1917, Tzara editou o boletim "Dada I, recueil d'art et de littérature", que só fez rir aos países em guerra. Mas Tzara não se preocupava com a "realidade", já condenada. Achara um aliado no pintor americano Francis Picabia, recém-chegado à Suíça, cujos quadros abstratos não dissimularam intenções subversivas, quase diabólicas. Na Suíça, Picabia, que já editara em Nova Iorque a revista *291,* meteu-se a escrever, publicando *L'Athèle des pompes funèbres et Dessins de la fille née sans mère.* Picabia fez o intermediário entre Zurique e Paris, onde a vanguarda começou a revelar tendências

162 Tristan Tzara, 1896-1963.
La première aventure celeste de M. Antipyrine (1916); *Vingt-cinq poèmes* (1918); *Cinéma Calendrier du Coeur Abstrait* (1920); *De nos oiseaux* (1923); *Sept Manifestes Dada* (1924); *L' homme approximatif* (1930); *Le Coeur à gaz* (1938).

dadaístas. Já em janeiro de 1916, um precursor francês do movimento, Birot[163], fundará a revista *Sic,* na qual Apollinaire colaborava. Em março de 1917 a vanguarda inteira, com Apollinaire, Reverdy e Jacob, reuniu-se, na revista *Nord-Sud,* aos dadaístas (depois surrealistas) Aragon, Breton, Soupault. Os radicais consideravam como chefe o boêmio grosseiro e meio louco Jacques Vaché, o "Jarry do dadaísmo", que acabará suicidando-se. Mas o papel principal coube a Tzara, que depois de ter lançado em dezembro de 1918 o manifesto *Dada III*, veio de Paris, logo se impondo.

No Café Certa estabeleceu-se o centro. Em março de 1919 lançou-se uma revista "antiliterária", chamada ironicamente *Littérature,* tendo como colaboradores Aragon, Breton, Soupault, Eluard, Reverdy, Cendrars, e o mais decidido dos dadaístas franceses, Ribemont-Dessaignes, em quem se perdeu um talento da estirpe, se bem que não do valor de Rimbaud. Em maio saiu *Anthologie Dada,* assustando a crítica e o público. Tzara organizou as famosas "festas Dada" durante o ano de 1920 no Salon des Indépendants, na Maison de l'Oeuvre, na Salle Gaveau, noites fantásticas de recitações provocantes, terminando em escândalos ruidosos. Breton propôs a convocação dum congresso internacional, "Congrès de l'Esprit Moderne" – o nome escolhido, lembrando o manifesto de Apollinaire, "L'Esprit nouveau et les poètes", revela a tendência de continuar a obra da vanguarda pré-dadaísta – mas encontrou resistência fanática em Tzara, espírito puramente destrutivo, desconfiado contra todas as tentativas positivas. A briga pessoal entre Breton e Tzara levou à dissolução repentina do movimento. Mais tarde, só Soupault defenderá os dadaístas "ortodoxos". Os outros criarão o surrealismo; e ao surrealismo neo-romântico de Breton seguir-se-á o surrealismo comunista de Aragon. Esse resultado parece fatal, porque o fim de Dada na Alemanha não foi diferente. Depois do armistício, os dadaístas alemães voltaram da Suíça, inaugurando, em junho de 1920, em Berlim, a Exposição Dada. Os trabalhos literários apresentados, Huelsenback publicou-os em 1921 sob o título de *Almanach Dada.* Então, o movimento já acabara. Ficou só o solitário Arp. Os outros chefes, o editor Wieland Herzfelde e o caricaturista George Grosz entre eles, tornaram-se comunistas.

163 Pierre-Albert Birot, 1885-1967.
Trente et un poèmes de poche (1917); *Poèmes quotidiens* (1919); *La Joie des sept couleurs* (1919).

Dada foi um episódio. Não produziu resultados. Mas foi um sintoma importante: revelou a incongruência entre a realidade e a literatura. Em 1914, começaram modificações da realidade social que até hoje ainda não chegaram ao fim. A literatura refletiu, decerto, os acontecimentos; mas recebendo-os apenas como assuntos; pois não era capaz de transfigurá-los em formas adequadas; tampouco conseguiu dominar o assunto "Guerra". Responsabilizou-se por isso o material da literatura, a língua repositório de todas as tradições, que impediram a criação de novas formas de expressão. Modernismo, futurismo, expressionismo tentaram destruir a estrutura sintática e até etimológica da língua, para abolir as tradições associativas e tornar possível a formação de novas associações, base de uma nova sintaxe. Alguns poetas chegaram a inventar línguas particulares. Mallarmé e George já sonharam com "língua absoluta", música sem sentido racional. Agora, essa idéia serviu para fins supra-artísticos: o alemão Rudolf Bluemner escreveu em língua inventada o poema "Anglo laina", e o poeta colombiano Miguel Ángel Osorio, na época quando preferiu o pseudônimo "Ricardo Arenales", divertiu-se de maneira semelhante. A essas tentativas não se pode negar a coerência, a lógica implacável. Mas ao mesmo tempo revelam, ou antes afirmam a impossibilidade de criar individualmente uma língua, que é fenômeno coletivo. Isso é certo quanto àquelas tentativas extremistas; mas não está menos certo quanto ao modernismo em geral. Os modernismos – vanguarda francesa, futurismo italiano e russo, expressionismo alemão – malograram pelo mesmo motivo de serem movimentos puramente literários, de literatos separados da realidade social; definição que quase se subentende na palavra "vanguarda". O fato de o futurismo italiano ter ficado sem futuro, os dois outros fatos paralelos, os suicídios de Jessenin e Maiakovski, são bastante eloqüentes, mais do que o rápido esquecimento do expressionismo alemão e as oscilações do modernismo francês, de Apollinaire até os últimos versos, já em métrica tradicional, de Aragon. O modernismo, que pretendeu ser expressão duma vida nova, criou uma literatura à margem da vida; e nunca era mais "literário", no sentido pejorativo da palavra, do que quando pretendeu ser antiliterário. Ao dadaísmo cabe o mérito histórico de ter revelado isso, criando uma literatura que já não era literatura, e que, ao mesmo tempo, era a conclusão implacavelmente lógica do modernismo; por isso, "Dada" constituiu um "missing link" indispensável na história dos modernismos, quase o centro dessa história; e por isso "Dada" foi realmente internacional.

Mas foi o dadaísmo realmente internacional? Na aparência, seu movimento limitou-se aos países que criaram movimentos modernistas. Não parece ter existido dadaísmo espanhol nem dadaísmo inglês. Esta última afirmação não é, porém, inteiramente exata. Não existe dadaísmo inglês, mas havia um dadaísmo norte-americano; e a ele cabe o mérito de ter movimentado o modernismo inglês, até então pálido, abrindo perspectivas das quais os modernismos francês, italiano e alemão nem sequer sonharam. Nos países de língua espanhola não surgiu dadaísmo, é verdade; a predominância do outro "modernismo", escola de Darío, retardou por um decênio inteiro o aparecimento do novo modernismo espanhol, popularismo e surrealismo de García Lorca e Rafael Alberti e da poesia pura de Jorge Guillén. Estes estilos foram, porém, precedidos por outros movimentos, mais radicais do que eles: criacionismo, ultraísmo. E este radicalismo maior identifica-os como equivalentes históricos do dadaísmo do qual são contemporâneos.

Houve uma querela complicada quanto à prioridade cronológica do criacionismo ou do ultraísmo, dessas querelas de prioridade que nunca encontram solução satisfatória. Do ponto de vista da formação literária dos chefes, a prioridade cabe ao criacionismo do chileno Huidobro[164]; aderiu ao modernismo em Paris e escreveu grande parte da sua obra em língua francesa, sob a influência inegável de Marinetti e, também, de Reverdy. Em 1918, Huidobro apareceu na Espanha, onde o consideravam futurista. Aliou-se-lhe o jovem argentino Jorge Luis Borges[165], que em 1921 fundará o grupo cria-

---

164 Vicente Huidobro, 1893-1947.
Horizon carré (1917); *Tour Eiffel* (1918); *Hallali* (1918); *Ecuatorial* (1918); *Saisons choisies* (1921); *Automne regulier* (1925); *Altazor* (1931).
H. A. Holmes: *Vicente Huidobro and Creationism.* New York, 1933.

165 Jorge Luis Borges, 1900-1986. (Cf. "Tendências contemporâneas, nota 367.)
Fervor de Buenos Aires (1923); *Luna de enfrente* (1925); *Historia Universal de la infamia* (1935); *Ficciones* (1944); *El Aleph* (1949).
J. L. Ríos Patrón: *Jorge Luis Borges.* Buenos Aires, 1955.
C. Fernández Moreno: *Esquema de Borges.* Buenos Aires, 1958.
A. M. Barrenecke: *Borges, the Labyrinth Maker.* New York, 1965.
J. Alazrac: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges.* Buenos Aires, 1968.
E. G. Behle: *Jorge Luis Borges.* Bern, 1972.
M. Berveiller: *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges.* Paris, 1973.

cionista de Buenos Aires; descobriu os aspectos fantásticos da grande cidade. Mas passou rapidamente por essa fase de poesia radical. Integrou os elementos irracionalistas do criacionismo num sistema filosófico cuja tese principal é o caráter cíclico do Tempo e, portanto, a reversibilidade de todos os acontecimentos. Mas em vez de um tratado de metafísica, escreveu contos filosóficos, as "ficciones", altamente fantásticas, engenhosamente construídas e baseadas em "notas eruditas" diabolicamente inventadas, com a ajuda de toda a erudição fabulosa de que Borges dispõe realmente. É uma arte das mais requintadas, algo fria e desumana, sempre fascinante: obra significativa do século XX. Sua influência internacional se confundirá, em parte, com a obra de Kafka.

A passagem de Huidobro e Borges pela Espanha foi imediatamente seguida pela primeira revista ultraísta, *Grécia*, editada em 1919, em Sevilha; mas o ultraísmo[166] parece realmente ter tido relações diretas, sem intermediários, com o futurismo italiano e a vanguarda de Paris. Os volumes de poesia ultraísta, espalhada em revistas efêmeras, só foram publicados mais tarde, quando a poesia espanhola já se encaminhara para outros ideais; tampouco surgiu entre os ultraístas um poeta de valor definitivo. Mas isso não diminui a importância histórica do impulso dado num ambiente de relativo atraso. E nota-se o radicalismo dos ultraístas, mais radicais do que qualquer outra poesia antes do surrealismo. O espirituoso Antonio Espina[167] chegou a deformações sternheimianas das suas experiências de Madri, cidade à qual Guillermo de Torre[168], mais conhecido como excelente crítico-propagandista das literaturas da vanguarda, dedicou hinos de notável audácia poética. Questiúnculas de política literária anularam esse esforço; e ainda prejudicaram a memória do último ultraísta, Becarisse[169], cuja morte prematura era perda

---

166 M. de la Peña: *El Ultraismo en España.* Madrid, 1925.

167 Antonio Espina, 1894-1972.
Umbrales (1918); *Signario* (1923); *Pájaro Pinto* (1927).
A. Valbuena Prat: *La poesía española contemporanea.* Madrid, 1930.

168 Guillermo de Torre, 1900-1971.
Hélices (1924); *Literaturas europeas de vanguardia* (1925).

169 Mauricio Bacarisse, 1895-1931.
El esfuerzo (1917); *El Paraíso desdeñado* (1928); *Mitos* (1929); *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931).
A. Valbuena Prat: *La poesía española contemporanea.* Madrid, 1930.

real da poesia espanhola. A derrota final do ultraísmo deve-se a um apóstata, Gerardo Diego[170], poeta de grande talento, cujo ecleticismo escolherá outros caminhos. E o ultraísmo inicial do poeta Leon-Felipe[171], influenciado mais por Whitman do que por Marinetti, revelará uma vez mais as possibilidades contraditórias do modernismo.

A questão da prioridade entre criacionismo e ultraísmo perde muito em importância, ao considerar-se a existência de outros vanguardistas de língua espanhola, sem relação manifesta com aqueles movimentos. Gómez de la Serna[172], o inventor da "greguería", embora madrilenho autêntico, gênio da malícia espirituosa, é, pela formação, um parisiense de 1910, camarada de Apollinaire e Jacob; pela forma intencionalmente arbitrária e pelo espírito de contradição sistemática é Gómez de la Serna o que há de mais dadaísta fora do dadaísmo "ortodoxo", um mistificador subversivo em que os franceses da vanguarda logo reconheceram no fundo um grande jornalista literário. Não consta que seja discípulo seu o argentino Girondo[173], autor dos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; mas o espírito é o mesmo. Enfim, o aspecto abismal, de vertigem fantástica, do radicalismo encontrou expressão notável no colombiano Greiff[174], um dos poetas mais originais da América.

Os primeiros vanguardistas americanos são, as mais das vezes, otimistas: seja porque não experimentaram os horrores da guerra, seja porque sentem, em face das ruínas da Europa, as possibilidades inesgotadas do novo Continente. À influência de Marinetti junta-se a de Whitmam, que já foi sensível em Darío, Lugones, Chocano e outros "modernistas", e no verbalismo desenfreado do uruguaio Carlos Sabat Ercasty. Otimista, neste

---

170 Cf. nota 287.

171 Cf. "Tendências contemporâneas – Um Esboço".

172 Ramón Gómez de la Serna, 1888-1963.
El Rastro (1915); *El Circo* (1917); *Disparates* (1921); *Caprichos* (1925), etc., etc.
M. Pérez Ferrero: *Vida de Ramón.* Madrid, 1935.

173 Oliverio Girondo, 1891-1967.
Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922).

174 León de Greiff, 1895-1976.
Tergiversaciones, primer mamotreto (1925); *El libro de los signos. Segundo mamotreto* (1930); *Varaciones alrededor de nada* (1936).

sentido, tornou-se o colombiano Miguel Ángel Osorio[175], que as mais das vezes usou o pseudônimo Porfirio Barbe Jacob: boêmio vagabundo, cheio de experiência e aventuras, mudando constantemente de personalidade; foi audacioso experimentador poético, mas exerceu maior influência com poesias como *Canción de la vida profunda.* Nem todos descobrirão a profundidade de versos como –

"La vida es clara, undívaga y abierta como un mar" –

mas admite-se a impressão tonificante dos seus gritos. Ajudou muitos a sentirem-se livres de tradições e convenções na paisagem nova dos trópicos. Desde então, a poesia latino-americana realiza a segunda descoberta das Américas. Pellicer[176] progrediu nesse caminho com tanto ímpeto que alguns lhe chamavam "o maior poeta moderno do México". Tem algo do verbalismo enfático de Lugones; o seu lado mais atrativo é a poesia intimista da paisagem. O whitmanianismo foi cultivado pelo peruano Parra del Riego[177], cantor "del cielo y de los ferrocarrilles". Continua-lhe a obra Alberto Hidalgo[178], poeta e polemista de paixões violentas. Porque a vanguarda latino-americana de 1920 tem de colaborar, ao lado da libertação poética, para a obra da libertação política e social; e os defensores da ordem estabelecida se lhes opõem também como defensores da poesia poeticamente moderna. O mexicano López Velarde[179] é, em certo sentido,

---

175 Miguel Angel Osorio (pseudônimos: Ricardo Arenales, Porfirio Barba Jacob), 1880-1942.
Rosas negras (1923); *Conciones y elegías* (1932); *Poemas intemporales* (1944).

176 Carlos Pellicer, 1897-1977.
Colores en el mar y otros poemas (1921); *Piedra de sacrifícios* (1924); *Seis, siete poemas* (1924); *Hora y 20* (1927); *Camino* (1929); *Hora de Junio* (1937); *Recinto* (1941).

177 Juan Parra del Riego, 1894-1925.
Himno del cielo y de los ferrocarriles (1923); *Blanca Luz* (1925); *Polirritmos* (1925).

178 Alberto Hidalgo, 1897-1967.
Panoplia lírica (1917); *Descripción del cielo* (1927); *Actitud de los años* (1933); etc.

179 Ramón López Velarde, 1888-1921.
La sangre devota (1916); *Zozobra* (1919); *El son del corazón* (1932).
Edição: *Poesías escogidas* (com estudo crítico), por X. Villaurrutia, México, 1940.
B. Dromundo: *Vida y pasión de Ramón López Velarde.* México, 1954.

um passadista; um crítico comparou, com muita felicidade, a poesia desse provinciano às obras de arquitetura barroca da província mexicana. Em López Velarde vivem tradições de sensibilidade e forma incompatíveis com as tradições do romantismo epigônico e do "modernismo pós-simbolista"; e sua poesia, em parte folclórica e indianista, em parte apaixonadamente pessoal, satisfez de maneira surpreendente certas reivindicações modernas. López Velarde tornou-se precursor duma nova poesia mexicana, nacional e social, já além do modernismo de vanguarda.

Mas o fruto mais importante do modernismo latino-americano é uma nova poesia social. O peruano Vallejo[180] era mesmo um grande poeta; ao movimento internacional de literatura proletária ele deu, além das poesias em favor da Espanha republicana, o romance social *Tungsteno.* Mas o poeta do "Himno a los Voluntarios de la República" e de "Invierno en la batalha de Teruel" não é um poeta facilmente compreensível, um poeta "a todos". É, ao contrário, difícil, hermético; passou pelo criacionismo e pela vanguarda parisiense – Picasso retratou-o – e tem, o que é fato mais desconcertante para os seus admiradores, um passado de simbolista-decadenista à maneira de Herrera y Reissig; de modo que preferiram explicar-lhe a tristeza pelo sangue índio. Foi infeliz na vida. Mas na poesia foi mais feliz que Maiakovski: reunindo a tendência social e a expressão moderna. Foi um poeta grave e um homem sério e sua influência sobre a poesia latino-americana de hoje está crescendo; basta citar o salvadorenho Roque Dalton (1935/1975) e o argentino Juan Gelman (1930).

---

180 Cesar Vallejo, 1898-1938.
Los heraldos negros (1918); *Trilce* (1922); *Poemas humanos* (1939); *España, aparta de mi este cáliz* (1940); — *El Tungsteno* (1931).
Edição: *Antología de César Vallejo* (com prólogo) por X. Abril, Buenos Aires, 1942.
J. C. Mariátegui: "El Proceso de la Literatura". (In: *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana.* Lima, 1928.)
C. Meléndez: "Muerte y Resurrección de Cesar Vallejo". (In: *Revista Iberoamericana,* 1944.)
F. Izquierdo Ríos: *Vallejo y su tierra.* Lima, 1949.
L. Monguio: *Cesar Vallejo. Vida y obra.* Nova York, 1952.
A. Samaniego: *Cesar Vallejo, su poesía.* Lima, 1954.
J. Espejo Asturrizaga: *Cesar Vallejo.* Lima, 1965.
J. Franco: *Cesar Vallejo. The Dialects of Poetry and Silence.* Cambridge, 1976.

Em circunstâncias muito mais desfavoráveis nasceu o modernismo brasileiro[181]. Não lhe precedeu nenhum "modernismo" à maneira hispano-americana, pré-simbolista ou simbolista, mas só um parnasianismo acadêmico, de vida artificialmente prolongada, literatura sem raízes na vida da nação. Os modernistas brasileiros estavam diante de duas tarefas diferentes, igualmente importantes e dificilmente compatíveis; criar uma nova poesia e arte realmente nacionais, brasileiras, e empregar para tanto os recursos das vanguardas européias, da França e Itália. Ajudou-os, no início, a intervenção do acadêmico Graça Aranha[182], romancista de uma geração passada, revoltado contra a Academia; a ele aliou-se Ronald de Carvalho, que, após breve passagem pelo futurismo português e uma recidiva no parnasianismo, escolheu o caminho da poesia "americanista", whitmanianismo tropicalizado. Mas esses revoltados do Rio de Janeiro não teriam tido êxito sem o movimento anterior e melhor organizado do modernismo de São Paulo, que já assustara os "burgueses" pela "Semana de Arte Moderna", em 1922. O chefe foi Mário de Andrade[183]: poeta experimental e prosador experimental, sabia conquistar a nova geração inteira e imprimir unidade à mistura de tendências que se reuniram no seu movimento – Verhaeren e Whitman, muito Marinetti e algo de Soffici, Apollinaire, Salmon e Cendrars; hostilidade à burguesia semicolonial e ao individualismo estético, embriaguez da grande cidade e interesse pelo folclore, abolição métrica tradicional e tendência para criar uma nova língua, a brasileira, diferente da portuguesa. Sua influência enorme só diminuiu, mais tarde, pela ascensão póstuma de Oswald de Andrade[184], em cujas obras se

---

181 M. da Silva Brito: *História do modernismo brasileiro.* I. 2.ª ed. Rio de Janeiro, 1964.

182 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 119.

183 Mário de Andrade, 1893-1945.
Paulicéia Desvairada (1922); *Macunaíma* (1928); *Remate de Males* (1930); *Poesias* (1941); *Lira Paulistana* (1946); etc., etc.
Homenagem a Mário de Andrade. (*Revista de Arquivo Municipal de São Paulo,* VI, 1946.)
M. Cavalcanti Proença: *Roteiro de "Macunaíma".* São Paulo, 1955.

184 Oswald de Andrade, 1890-1954.
Os condenados (1922); *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924); *Pau-Brasil* (1925); *Estrela do absinto* (1927); *Serafim Ponte-Grande* (1934); *Escada Vermelha* (1934); *Marco Zero* (1943); *Chão* (1946).

destaca mais o protesto social. Pelo modernismo passou Manuel Bandeira[185], antigo simbolista, romântico nato e poeta moderno. O modernismo de Manuel Bandeira coloca-o perto da poesia experimental de Mário de Andrade: estende-se do whitmanianismo das evocações de paisagens da infância até a transfiguração de motivos aparentemente triviais pela inspiração filosófica: "Evocação do Recife" e "Momento num Café" são as duas poesias decisivas do modernismo brasileiro. O romantismo do poeta refere-se a raízes portuguesas – afinidades com Antônio Nobre; a esse elemento se deve a profunda emoção que a poesia intimista de Bandeira irradia ("Profundamente", "Última canção do Beco"). Mas é uma "emotion recollected in tranquillity". Do simbolismo herdou o poeta o senso infalível da forma: criou, entre todos, um número maior de poemas permanentes.

No modernismo brasileiro apenas se esboçou o mais difícil de todos os problemas da época: o da língua. A grande cidade e a técnica requerem nova língua. As nações criadas pela imigração e colonização requerem novas línguas. A extensão do nosso conhecimento da alma humana pela psicologia de profundidade requer nova língua. Muitas coisas inéditas e muitas coisas propriamente inefáveis têm de ser ditas. Nem na Europa nem na América Latina foi esse problema inicialmente atacado com o radicalismo necessário. "Dada" também só fora uma tentativa inacabada. Só nos Estados Unidos a coincidência da nova psicologia com o primitivismo intencional das vanguardas abriu caminho para as soluções radicais.

A prioridade cronológica cabe a Gertrude Stein[186]. Já em 1896 essa discípula de William James publicara na *Psychological Review* um estudo

---

185 Manuel Bandeira 1886-1968.
As Cinzas das Horas (1917); *Carnaval* (1919); *Ritmo Dissoluto* (1924); *Libertinagem* (1930); *Estrela da Manhã* (1936); etc.
Poesias Completas, 6.º ed., Rio de Janeiro, 1954.
Homenagem a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, 1936.
A. Casais Monteiro: *Manuel Bandeira.* Lisboa, 1943.
Emanuel de Morais: *Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro, 1963.

186 Gertrude Stein, 1874-1946.
Three Lives (1909); *Tender Buttons* (1914); *The Making of Americans* (1925); *Useful Knowledge* (1928); *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933); *Four Saints in Three Acts* (1934); *Everybody's Autobiography* (1937); *Unpublished Writings* (1952).

sobre a escrita automática dos psicopatas. A sua primeira obra, os contos *Three Lives*, ainda foi escrita em estilo relativamente normal; além de um dos contos, "Melanctha", ser uma incontestável obra-prima, tem o volume importância histórica como uma das primeiras obras da literatura americana, talvez a primeira na qual o negro aparece como criatura de primitividade admirável dos instintos. Então, Gertrude Stein já viveu em Paris, em contato permanente com os cubistas, impressionada pela arte negra e pela arte abstrata; em 1909, ano da publicação de *Three Lives*, Picasso retratou a autora. *Tender Butons* é uma coleção de poesias ou contos, ou trechos, como quiserem, em "língua abstrata"; e essa arte ou "arte" de dar o sentido mais geral às palavras por meio de privá-las de sentido chegou ao cume no enorme romance *The Making of Americans* e na "ópera" *Four Saints in Three Acts.* Gertrude Stein pretende exprimir, pela abolição da sintaxe lógica, certos "états d'âme" que não são lógicos e constituiriam a própria base da vida psíquica. A frase seguinte – "They might be very well very well very well they might be they might be very well they might be very well very well very well they might be. Let Lucy Lily Lily Lucy Lucy let Lucy Lucy Lily Lily Lily Lily Lily let Lily Lucy Lucy let Lily. Let Lucy Lily" – descreve de maneira admirável um "état d'âme" de bem-estar sonolento. E Gertrude Stein também sabe descrever pelo mesmo método "acumulativo" ou "iterativo" muitos outros "états d'âmes" que a literatura até então ignorava; embora os psiquiatras chamem a isso ecolalia. Um crítico respondeu a essas restrições dos médicos, citando Shakespeare: "Though this be madness, yet there is method in't." Gertrude Stein não escreveu para fornecer testes de saúde mental, mas para experimentar novos métodos literários. Com efeito, chegou a antecipar o dadaísmo e o surrealismo. Ficou, porém, ignorando deliberadamente Freud e *Ulisses*; passou a vida inteira em Paris, mas sempre em condições de turista, com boêmia norte-americana. A sua influência sobre Sherwood Anderson, Joyce, Hemingway e muitos outros foi grande, incalculável. A sua figura e existência estranhas confirmaram a tese sobre a importância central de Dada na história literária contemporânea.

W. G. Rogers: *When This You See Remember Gertrude Stein in Person.* New York, 1948.

D. Sutherland: *Gertrude Stein. A Biography of her Work.* New Haven, 1952.

Gertrude Stein viveu em Paris, antes da guerra, quase como uma embaixatriz da boêmia de Greenwich Village. Em compensação, a vanguarda francesa mandou para Nova Iorque o pintor cubista Marcel Duchamp, com cujo grupo de amigos americanos o pintor Francis Picabia editava a revista *291*. Picabia foi depois para Zurique, participando dos primeiros movimentos de Dada, com Huelsenbeck e Tzara. Nesse tempo, Greenwich Village ainda não compreendeu o *dernier cri.* Lá a poesia feminista, erótica e romântica de Edna St. Vicent Millay[187] adorava-se como revolucionária; com arte mais requintada e com romantismo mais lúcido, às vezes amargo, a bela Elinor Wylie[188] continuava essa poesia para intelectuais; Amy Lowell, a imagista, foi considerada como avançadíssima. A moderação relativa de Greenwich Village em matéria de poética explica-se em parte pela influência inglesa. Mas até da França trouxera o "radical" Bourne[189] apenas um radicalismo político e social, algo entre Marx, Sorel e Péguy. Do lado da revolta social já viera um impulso de renovação integral da poesia americana; e é significativo que em Masters[190] também já aparecera a nota de revolta sexual contra o puritanismo. *Spoon River Anthology* saiu em 1915; por volta dos mesmos anos começou Mencken[191] as campanhas em favor de Dreiser e contra aquela mentalidade que mais tarde se encarnará no personagem Babbitt; Lewisohn, conhecedor das coisas alemãs, trabalhava pelo conhecimento da psicanálise. Enfim, em Sherwood Anderson encontraram-se essas idéias da *Intelligentzia* europeizada com a revolta da aldeia norte-americana.

Quando se publicaram as primeiras obras de ficção de Sherwood Anderson[192], contos e romances cheios de idéias frustradas e quebradas,

---

187 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 270.

188 Elinor Hoyt Wylie, 1885-1928.
Nets to Catch the Wind (1921); *Angels and Earthly Creatures* (1928).
N. Hoyt: *Elinor Wylie.* Indianapolis, 1935.

189 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 273.

190 Cf. nota 66.

191 Cf. nota 224.

192 Sherwood Anderson, 1876-1941.
Windy Mc Pherson's Son (1916); *Marching Men* (1917); *Winesburg, Ohio* (1919); *Poor White* (1920); *The Triumph of the Egg* (1921); *Many Marriages* (1923); *Horses and Men* (1923); *A Story Teller's Story* (1924); *Dark Laughter* (1925); *Beyond Desire*

impulsos repentinos, violentos e fracassados, a crítica falou em Dostoievski e Tchekhov. Anderson, porém não lera os russos: filho de uma aldeia do Middle West, como Dreiser e Masters, não possuía a cultura literária de Masters; fora operário, soldado, repórter, sobretudo repórter de pequenos jornais provincianos. Mas não era iletrado. Já estivera, em Chicago, em relações com Dreiser, Sandburg e outros "vanguardistas" de então. Lera, embora não os russos, muita outra coisa; já considerava o então novíssimo D. H. Lawrence como seu modelo literário. O romance *Windy Mc Pherson's Son* revela os esquemas novelísticos de Lawrence, que Anderson sempre empregou quando explorava elementos autobiográficos. Mas o verdadeiro impulso da literatura de Anderson veio daquele primeiro poeta do Middle West: *Windy Mc Pherson's Son* saiu um ano depois da *Spoon River Anthology*. Em Masters, Anderson encontrara a explicação das frustrações nas aldeias e cidadezinhas norte-americanas, alusões inconfundíveis ao puritanismo e ao papel do sexo na psicologia do comportamento humano. Nos vinte e três contos de *Winesburg, Ohio* Anderson deu a sua própria *Spoon River Anthology,* colocando-se a si mesmo no centro, como o repórter George Willard, descobrindo os "casos" recalcados dos habitantes da pequena cidade de Winesburg, Ohio. O livro era revolucionário em muitos sentidos: pela psicologia do sexo, pelo primitivismo dos personagens e dos seus instintos, e pelo emprego duma linguagem ainda nunca empregada em obras literárias – a linguagem inculta, pitoresca e rude, embora sentimental, do norte-americano médio, a língua que naqueles mesmos anos Mencken ensinou a distinguir nitidamente da língua inglesa, organizando o primeiro dicionário da "língua americana". Sherwood Anderson, escritor mais literário do que parecia, tinha para isso também um modelo, se bem que não um modelo europeu. O próprio Anderson, na sua autobiografia *A Story Teller's Story,* conta: "I had already read a book of Miss Stein's called *Three Lives* aind had thought it contained some of the best writing done by an

---

(1932); *Death in the Woods* (1933); *Kit Brandon* (1936).

C. B. Chase: *Sherwood Anderson.* New York, 1927.

N. B. Fagin: *The Phenomenon of Sherwood Anderson.* New York, 1927.

J. Schevill: *Sherwood Anderson. His Life and Work.* New York, 1951.

I. Howe: *Sherwood Anderson.* London, 1951.

American" – indicando os contos primitivísticos de Gertrude Stein como fonte do seu próprio primitivismo. Na mesma ocasião declara ter sido um dos primeiros leitores e um dos poucos admiradores de *Tender Buttons,* apontando as experiências lingüísticas de Gertrude Stein como modelo de sua própria experiência lingüística, diferente: notar a falsa vida da gente americana, mesmo quando não parece muito inteligente e, muito menos, literária. Por isso, Anderson parece pouco literário. Parece o mais ingênuo e o mais espontâneo de todos os escritores americanos. Mas não é tanto assim. A ingenuidade – Anderson repete-se continuamente e só sabe contar bem o que viu e experimentou pessoalmente – não é a sua qualidade, e sim a sua limitação. No resto, seria equívoco atribuir-lhe o primitivismo dos seus personagens. Anderson, embora autodidata, foi mais culto que, por exemplo, Dreiser, que lhe é superior em todos os aspectos. Assimilou, mais tarde, com facilidade, a psicanálise e várias influências européias. Tampouco significam ingenuidade o seu puerilismo e o seu otimismo. Anderson fora um adolescente neurótico; o seu talento de contar sem pessimismo e sem ressentimentos as experiências mais amargas faz parte do otimismo comum do americano médio. Anderson, embora revoltado, era americano típico. O seu erotismo quase maníaco era uma espécie de puritanismo às avessas. Anderson equivocou-se, interpretando o choque do seu sexualismo com a sociedade puritana como sinal de revolta social; engano que é o da sua geração: todos eles confundiram Marx e Freud. Na verdade, Anderson não era revolucionário e sim místico; um místico do sexo. Por isso, gostava tanto de Lawrence.

Sherwood Anderson é, antes de tudo, uma grande figura da história literária americana. Como repórter-romancista e inimigo da cidadezinha do Middle West, é ele o precursor de Sinclair Lewis. A ressonância da literatura de Anderson contribuiu para a redescoberta e reinterpretação do esquecido Melville[193], então revelado por Carl Van Doren, Henry C. Camby e Van Wyck Brooks como um dos maiores escritores americanos. Como poeta e místico, Anderson aproxima-se das correntes européias do seu tempo; por tudo isso gostava tanto de Lawrence.

193 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 64.

D. H. Lawrence[194] veio de ambiente semelhante ao de Sherwood Anderson na mocidade: aldeia inglesa, aldeia de operários, mas na casa puritana. *Sons and Lovers*, a primeira grande revelação do seu talento, é um romance autobiográfico como as melhores coisas de Anderson, e um romance psicanalítico, antes de a psicanálise se tornar moda e antes de Lawrence conhecê-la. Da relação entre filho e mãe, em *Sons and Lovers*, os psicanalistas pretendem deduzir a literatura inteira de Lawrence e elucidar a psicologia do escritor. Em 1913, os leitores ingleses não entenderam nada disso; saudaram a obra como excelente romance, dentro da grande tradição do romance inglês, embora com estranho poder poético de transfigurar o ambiente trivial da vida de operários. Tanto mais assustou-os a explosão do sexualismo em *The Rainbow*; a obra, que não é menos lírica, foi proibida pela censura. Alguns críticos consideram esse fato como decisivo: Lawrence nunca teria esquecido o golpe, esforçando-os depois cada vez mais para "épater le bourgeois"; primeiro em *Women in Love*, que talvez seja sua obra-prima; e enfim em *Lady Chatterley's Lover.* Embora haja nisso uma grande verdade, essa explicação ignora a força da franqueza, da "outspokenness", no poeta Lawrence. Fora ele poeta antes de ser romancista: um dos primeiros imagistas, e não dos menores. *Birds, Beasts and Flowers* é um grande volume de poesia. A "directness of expression" da poesia imagista

194 David Herbert Lawrence, 1885-1930.
The White Peacock (1911); *Sons and Lovers* (1913); *The Prussian Officer and Other Stories* (1914); *The Rainbow* (1915); *Women in Love* (1921); *England, my England and Other Stories* (1922); *Aorons Rod* (1922); *Kangoroo* (1923); *Birds, Beasts and Flowers* (1923); *The Plumed Serpent* (1926)*; Lady Chatterley's Lover* (1928); *The Woman Who Rode Away and Other Stories* (1928); etc.
J. M. Murry: *Son of Woman.* London, 1931.
T. S. Eliot: *After Strange Gods.* New York, 1934.
H. Kingsmill: *The life of David Herbert Lawrence.* London, 1938.
R. Aldington: *Portrait of a Genius, But…The Life of David Herbert Lawrence.* London, 1950.
A. West: *David Herbert Lawrence.* London, 1951.
W. Tiverton: *David Herbert Lawrence and Human Existence.* London, 1951.
H. Th. Moore: *The Life and Works of D. H. Lawrence.* New York, 1951.
F. R. Leavis: *David Herbert Lawrence, Novelist.* London, 1955.
E. Nehls: *D. H. Lawrence, a Composite Biography.* 3 vols. Madison, 1957-1959.

ficou como seu lema. *The Plumed Serpent,* o último dos seus grandes romances, ainda é uma obra de poeta. Ao imagismo Lawrence também deve seus grandes romances, ainda é uma obra de poeta. Ao imagismo Lawrence também deve as qualidades poéticas da sua prosa, das quais nem todo mundo pode gostar, assim como as opiniões sobre o valor de Lawrence sempre divergirão, pelo menos enquanto ainda vivem pessoas que conheciam pessoalmente e amavam ou detestavam esse gênio intratável. Como poeta imagista – e como homem doente, hiperestético – Lawrence possuía sensibilidade extraordinária. Os seus romances estão "cheios de vida"; é um dos narradores mais vivos do século XX. Mas excedeu-se nisso, como em tudo. Não vale a pena discutir a indignação dos moralistas contra *Lady Chatterley's Lover;* mas até um crítico perfeitamente imoralista que admite a descrição pormenorizada do ato sexual no centro dum romance, tem o direito de duvidar da necessidade artística da repetição dessas descrições. Lawrence era excelente romancista, mas nem sempre, e não sem culpa: pois não quis ser romancista. Não quis dar ficção, e sim vida. Como poeta, quis ser profeta. E a sua mensagem profética é a de um puritano irremediável que substitui os atos sexuais pela descrição do ato sexual. A literatura de Lawrence é uma fuga para as regiões onde não existam as distinções do dualismo puritano; como símbolo, serviu-lhe a perda momentânea da consciência no ato sexual; e como racionalização desse símbolo serviu-lhe a doutrina do subconsciente. Daí o acento religioso que ele conferiu ao êxtase sexual: "Sex is a state of Grace", o caminho para Deus. Mas, evidentemente, não para o Deus dos cristãos; antes para o do seu grande precursor Blake, que também fora místico do sexo. Daí a vontade de evocar os "deuses do abismo", os "deuses negros", contra o cristianismo. Um excesso de imaginação e confusão levou-o a confundir o materialismo biológico com o irracionalismo de Schopenhauer e o individualismo de Nietzsche. Essa pseudo-religião de Lawrence, embora partindo de uma crítica altamente justificada da nossa civilização antivital e antiinstintiva, é um beco sem saída. Encontrou poucos adeptos fiéis. Mas é preciso empregar, em face da obra de Lawrence, a "suspension of disbelief": pois a sua arte, especialmente sua arte de criar personagens cheios de vida, depende indissoluvelmente daquelas suas idéias confusas de um vitalismo primitivista. Essa dificuldade – muito mais do que o caráter intratável do escritor,

que afinal só teve de preocupar seus amigos, ex-amigos e inimigos – torna tão áspero o problema da crítica lawrenciana. F. R. Leavis que prodigaliza os maiores, talvez excessivos, elogios aos grandes romances, *The Rainbow* e *Women in Love,* e a uma novela-poema como *St. Mawr,* esforça-se para enquadrar Lawrence na "Grande Tradição" do romance inglês, como sucessor legítimo de Jane Austen, George Eliot, Henry James e Conrad; mas ao mesmo tempo é esse "tradicionalista" festejado como grande revolucionário. A não ser que esta última classificação tenha antes sentido moral do que literário: que seja relativa ao mérito de ter derrubado os tabus e o silêncio pudibundo do romance victoriano com respeito ao sexo. Desde Lawrence, fala-se com franqueza na literatura inglesa. Para o mundo anglo-saxônico, Lawrence realizou literariamente o que Freud realizou pela pesquisa científica para o mundo inteiro.

Mas até o psicanalista mais rigorosamente cientificista não negará o elemento de imaginação poética no conceito psicológico do mestre Freud[195]. Wittels chamou à *Traumdendetung (Interpretação dos sonhos)*, na qual Freud analisou os seus próprios sonhos, com todas as associações às fases passadas da sua vida, "a autobiografia mais estranha da literatura universal"; e um maledicente como Papini chegou a caracterizar a psicanálise como romance meio naturalista, meio simbolista, talvez sem perceber que verificara um fato fundamental da história literária contemporânea. O próprio Freud chegou logo a aplicações da sua teoria no terreno da crítica literária: já em 1907, publicou um estudo, interpretando os sonhos da novela medíocre *Gradiva* do escritor alemão Wilhelm Jensen como se fossem sonhos realmente sonhados, não pelos personagens, mas pelo autor. Literatura e arte em geral pareciam "sonhos diurnos"; e desde então há poucos críticos literários que não empregam, pelo menos ocasionalmente, a psicanálise para interpretar

---

195 Sigmund Freud, 1856-1939.
Die Traumdeutung (1900); *Psychoanalytische Studien an Werken der Dictung und Kunst* (1924); etc., etc.
F. Wittels: *Freud. L'homme, la doctrine, l'école.* 2.ª ed. Paris, 1929.
E. Jones: *Sigmund Freud, Live and Work.* Vols. I e II. London, 1952/1954.
F. J. Hoffman: *Freudianism and the Literary Mind.* New Orleans, 1946.
L. Trilling: "Freud and Literature". (In: *The Liberal Imagination.* New York, 1950.)

as obras de arte. A literatura, por sua vez, começou a empregar a psicanálise para interpretar a vida. Sem a psicanálise não haveria literatura moderna, embora a influência nem sempre seja direta e admitida: o surrealismo e O'Neill, Svevo e Gide, D. H. Lawrence e Kafka, Joyce e Romains, Thomas Mann, Hesse e Leonhard Frank – enfim, todos. E a todos a psicanálise serviu de pretexto para falar da sexualidade com franqueza inédita, transformando-se completamente o aspecto da literatura universal. Séria difícil compreender tão grande repercussão literária se não existissem relações preestabelecidas entre a psicanálise e a literatura. Freud baseava-se em precursores no terreno da psicologia e psicopatologia: fez os seus estudos na Universidade de Viena, onde dominava a psicologia de Herbart, e em Paris, sob a direção de Charcot. É, porém, digno de nota que grande parte dos conceitos psicológicos de Freud já se encontram dispersos nos dramas e contos de um patrício, contemporâneo e amigo seu, Arthur Schnitzler[196], sem que se influenciassem reciprocamente. Os dois, Freud e Schnitzler, pertenceram à mesma classe: à burguesia judaica de Viena, culta e sofisticada, rica, mas excluída da vida pública pelo anti-semitismo; eis o motivo de certos ressentimentos subversivos da evasão para o sexualismo. Schnitzler era médico, como Freud, o que explica os fundamentos biológicos da sua psicologia e o seu relativo naturalismo, num ambiente literário em que dominava o simbolismo. Freud imaginou o simbolismo poético de uma filosofia biológica, determinista e naturalista. A psicanálise terá, no terreno da literatura, conseqüências naturalistas e conseqüências simbolistas.

O naturalismo psicanalítico manifestou-se primeiro naquela franqueza de falar que teria feito ruborizar-se um Zola; depois, na tendência de "desmascarar os valores tradicionais" como se fossem meros resultados de sublimação de desejos sexuais recalcados: o "debunking", que dominará sobretudo o gênero da biografia romanceada. O mestre desse gênero menor é Stefan Zweig[197], que também aplicou psicanálise em con-

---

196 Cf. "O simbolismo", nota 120.

197 Stefan Zweig, 1881-1942.
Jeremias (1917); *Amok* (1922); *Verwirrung der Gefühle* (1925); *Joseph Fouché* (1929); *Marie Antoinette* (1932); *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* (1934); etc.
H. Arens: *Stefan Zweig sein Leben, sein Werk.* Zuerich, 1949.

tos bem arquitetados. Foi de habilidade notável em tornar dramáticos seus assuntos históricos, modernizando-os anacronisticamente, a serviço das suas idéias que são as do liberalismo do século XIX. Mas convém notar que Zweig veio, literariamente, do simbolismo vienense de 1900, cujo estilo se manifesta em suas poesias e peças dramáticas.

O simbolismo psicanalítico é capaz de dissolver os acontecimentos, reais, na vida e na ficção, em símbolos de "sonhos diurnos": cada vez mais, o romance perde o caráter realista-naturalista, de fotografia da realidade com ou sem retoques, para tornar-se lembrança ou associação vaga através daquela espécie de sonho que se chama arte. Essa dissolução psicologística da realidade percorreu várias fases, nas quais é digna de nota a forte participação da sensibilidade feminina. Já muito antes da guerra um gênero então em moda – o romance que descreve a decadência de uma família – começa a perder os contornos firmes dos *Buddenbrooks* para dar as visões irreais, meio demoníacos, meio grotescas, da norueguesa Joelsen[198]. A húngara Margit Kaffka[199] empregou processos semelhantes em romances nos quais a descrição da decadência burguesa é pretexto para analisar os recalques em almas femininas. A dissolução da forma novelística chegou já quase (embora só quase) ao fim em Katherine Mansfield[200], a escritora neozelandesa à qual a crítica, em parte por motivos de simpatia humana, tem prestado atenção algo exagerada. Katherine Mansfield, que deixou alguns contos muito poéticos, era menos poetisa do que artista, embora de sensibilidade extrema. "Ouviu crescer a grama." Os "grandes" acontecimentos, os que todo mundo observa,

---

198 Ragnhild Joelsen, 1875-1908.
Rikka Gan (1904); *Hollases Kroenike* (1906); *Ve's Mor* (1909).

199 Margit Kaffka, 1880-1918.
Cores e Anos (1912); *Anos de Maria* (1913); *Etapas* (1917); *O Formigueiro* (1918).
M. Radnóti: *Margit Kaffka.* Budapest, 1934.

200 Katherine Mansfield (pseudônimo de Kathleen Beauchamp), 1888-1923.
In a German Pension (1911); *Bliss and Other Stories* (1920); *The Garden Party and Other Stories* (1922); *The Doves'Nest and Other Stories* (1923); *Journal* (1927).
J. Middleton Murry e R. E. Mantz: *The Life of Katherine Mansfield.* London, 1933.
K. Früs: *Katherine Mansfield. Life and Stories.* Kjoebenhavn, 1946.
S. Berkman: *Katherine Mansfield. A Critical Study.* New Haven, 1951.
A. Alpers: *Katherine Mansfield. A Biography.* New York, 1953.

ela os desprezava; dedicou-se à representação meticulosa de acontecimentos e sentimentos minúsculos, que não modificam a vida, mas indicam as modificações imperceptíveis de vidas: assim em "At the Bay", "The Garden Party", "Life of Ma Parker", "Miss Brill", "The Stranger", "The Daughters of the late Colonel". É a análise infinitesimal aplicada ao conto. Com a poesia simbolista tem qualquer relação a sua arte de dissolver em visão a realidade, em visão mais verdadeira do que a realidade, ao ponto de acabar todo movimento e o conto se transformar em representação duma cena visionária só, sem ação. Katherine Mansfield, escrevendo assim, julgava-se discípula de Tchekhov; e a crítica sempre repetiu a comparação, que dá, porém, a medida exata do valor da arte de Katherine Mansfield. Não é ela o Tchekhov inglês; falta à sua arte o primeiro plano realista e a perspectiva metafísica da arte do grande russo. Mas de um outro ponto de vista a comparação justifica-se. Assim como o drama sem ação de Tchekhov simboliza a agonia da burguesia russa, assim o conto sem enredo de Katherine Mansfield é sintoma da dissolução do gênero tipicamente burguês, do romance. Outra força, mais robusta, seria necessária para levar essa dissolução até o fim e dar, depois, ao romance uma nova arquitetura. "The Garden Party" saiu no ano de *Ulysses.*

Mas uma mistura de Lawrence, psicanálise e dissolução visionária do gênero "romance" ainda não daria, como resultado, um Joyce. Seria possível alinhar mais outros elementos: o encontro com o romancista triestino Italo Svevo[201], em que a psicologia joyciana estava pré-formada; a relação dos experimentos lingüísticos de Joyce com os de Gertrude Stein[202] em Paris; e, a propósito de Paris, os contatos do romancista com a vanguarda francesa. Joyce, o mestre da prosa desarticulada, é o representante inglês ou anglo-irlandês de Dada, apenas com a diferença de que possuía o gênio de construir síntese tão grande como uma catedral ("désafféctée") ou uma Suma (herética). Tinha estudado filosofia escolástica com os jesuítas.

A imensa força construtiva de Joyce[203] é a primeira qualidade desse escritor que os seus contemporâneos consideravam como espírito

---

201 Cf. "Á época do equilíbrio europeu", nota 227.

202 Cf. nota 186.

203 James Joyce, 1882-1941.
Chamber Music (1907); *Dubliners* (1914); *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916); *Ulysses* (1922); *Finnegans Wake* (1939).

destrutivo; e que, em tantos anos de intensa atividade literária, escreveu tão pouco, publicando, depois das poesias de *Chamber Music*, só quatro obras: obras-primas, organizadas até o último pormenor e constituindo um monumento sem par na literatura contemporânea. Os contos do volume *Dubliners* são de um naturalismo impiedoso: retrato cruel da realidade, de uma Dublin diferente da Dublin fantástica de Yeats e O'Casey. Os primeiros críticos lembraram Maupassant. Só mais tarde T. S. Eliot distinguirá entre o niilismo céptico do grande contista francês e a presença permanente, embora secreta, dos critérios morais do catolicismo, se bem que hereticamente invertidos, na obra de Joyce. Se esse naturalista não podia aceitar a realidade da Irlanda, então devia rejeitá-la com violência; e isso aconteceu no romance autobiográfico. *A Portrait of The Artist as a Young Man,* narrado com sutil arte simbolista, mas com tanta violência contra os jesuítas e o catolicismo irlandês que a obra só podia ser publicada depois de Joyce ter saído do país, vivendo no estrangeiro como *outlaw.* Excluído para sempre da realidade dentro da qual nascera, Joyce não entrou em outra. Nunca esquecerá aquela. A cidade de Dublin e suas experiências em Dublin serão o único assunto da sua obra imensa. Apesar das suas relações pessoais com a vanguarda de Paris, ficou ele o escritor mais solitário da Europa contemporânea. Em anos e anos de meditação construiu a sua realidade pessoal, assim como no retiro espiritual dos jesuítas se "prepara o lugar". O lugar é a cidade de Dublin. Data: o dia 16 de junho de 1904, data fictícia na vida fictícia dos personagens fictícios Bloom, Molly e Stephen Dedalus. Mas "tudo é verdade". A verdade de *Dubliners* e a verdade

---

St. Gilbert: *James Joyce's Ulysses.* New York, 1930. (2.ª ed., London, 1952.)
H. Gorman: *James Joyce.* New York, 1939.
H. Levin: *James Joyce. A Critical Introduction.* Norfolk, Conn., 1941.
R. M. Kain: *Fabulous Voyager. James Joyce's Ulysses.* Chicago, 1947.
W. Y. Tindall: *James Joyce. His Way of Interpreting the Modern World.* New York, 1950.
Kr. Smidt: *James Joyce and the Cultic Use of Fiction.* Oslo, 1955.
M. Magalaner e R. M. Kain: *Joyce, the Man, the Work, the Reputation.* New York, 1956.
H. Kenner: *Dublin's Joyce,* London, 1956.
R. Ellmann: *James Joyce.* New York, 1959.

do *Portrait of the Artist as a Young Man* superpostas deram *Ulysses*, a obra de arte mais pessoal que existe, composta só de reminiscências; no fundo, inteiramente compreensível só para o seu próprio autor. Ao lado desse individualismo extremo parece menos difícil o hermetismo da linguagem. Mas Joyce desenvolveu, depois, justamente este último aspecto da sua arte: *Finnegans Wake* é a representação de um "sonho diurno" em linguagem perfeitamente simbólica e, enfim, incompreensível; o *outlaw* chegara, depois de ter construído a sua própria realidade, a inventar uma língua particular, da qual *Finnegans Wake* é o primeiro e último documento.

Críticos menos fascinados lançaram contra essa obra desconcertante o mesmo argumento que a crítica conservadora lançara contra Ibsen: a obra de Joyce seria produto de circunstâncias muito particulares, de um regionalismo irlandês, se bem que subversivo – e o que tem o mundo com isso? Um renegado do catolicismo, fazendo do seu ódio contra os valores tradicionais o argumento da sua obra, não pode ser considerado como grande exemplo literário. O sexo seria a "idée fixe" do aluno foragido dos jesuítas de Dublin, que conseguiu transformar as doutrinas da psicanálise em sonho fantástico. Dir-se-ia que a psicanálise de Joyce é o próprio sonho do qual pretende ser a interpretação; um crítico malicioso chamou "Phallus in Wonderland" ao *Ulysses*. Mas Joyce não perdeu, como D. H. Lawrence, nos êxtases do sexo, a clareza de consciência; e nisso também se poderá notar o realismo e o intelectualismo, resíduos da formação católica. Do país dos sonhos, Joyce não cessou de completar o outro país, o nosso, observando-o com os olhos do *outlaw*, ou então para empregar um termo de Herzen, com a independência absoluta, de quem está "na outra ribeira". E, sendo Joyce antes de tudo um grande humorista, da estirpe de Rabelais e Cervantes, a cidade de Dublin, do dia 16 de junho de 1904, tornou-se caricatura grandiosa, daumieresca, de outra cidade: da "Cidade sem Deus" do nosso tempo; e *Ulysses,* em que Joyce depositou todas as suas experiências e todos os seus conhecimentos enciclopédicos, de todas as línguas, literaturas, filosofias e ciências, tornou-se a "Suma apocalíptica da nossa época". Joyce é o Dante anticatólico do século XX. Edmund Wilson chamou a atenção para a grandiosa poesia noturna das cenas no hospital e no bordel. *Ulisses* inteiro é um "Inferno". No "Inferno" (VII, 1), Dante introduziu algumas palavras incompreensíveis para imitar a língua

estranha dos diabos; Joyce fez disso um recurso permanente; ele, que T. S. Eliot chama de "o maior mestre da língua inglesa desde Milton", chegou a alterar essa língua a ponto de criar um idioma pessoal e, enfim, a língua artificial de *Finnegans Wake,* que só os diabos entendem. Assim nasceu a obra de Joyce, singularíssima, absolutamente *sui generis* e contudo o maior e mais significativo documento literário da nossa época.

Em Joyce, as duas grandes correntes da literatura moderna, o naturalismo e o simbolismo, aparecem numa síntese nova. *Dubliners* e *The Portrait of the Artist as a Young Man* foram os elementos dessa síntese. *Ulysses* é uma obra de feição simbólica: personagens simbólicas realizando uma ação simbólica – mas através deste ultimo revela-se a sombra da Dublin real, uma Dublin muito naturalista, com os nomes das ruas e das pessoas e a data exata do 16 de junho de 1904. Nos romances do realismo moderado, por volta de 1850, nunca se indicavam nomes de ruas reais de cidades existentes, como por pudor ou medo de verificações; e quanto à cronologia bastava aos romancistas uma frase como "No século passado viveu em..."; os simbolistas até se esforçavam para "desrealizar" a ficção. Aquela maneira de usar endereços existentes no guia da cidade e datas acontecidas na história contemporânea é a maneira de Zola. Adotando-a, Joyce revela-se como naturalista. Na história do gênero "romance" isso acontecera só uma vez antes de Zola: nos princípios, dessa história, no romance picaresco. E *Ulysses* (o próprio Ulysses foi espécie de pícaro grego) é um romance picaresco; por isso situando-se fora dos critérios da moral burguesa. Joyce baseava esse seu imoralismo na psicanálise: o subconsciente não conhece moral. Mas se satisfez com um imoralismo libertino. Além da moral, o subconsciente ignora mais outras convenções, em primeira linha as normas morfológicas e sintáticas da língua, que no sonho e no romance de Joyce obedece a outras regras, às do automatismo. Com efeito, Joyce adotou o automatismo de Gertrude Stein. Representa o dadaísmo em língua inglesa; baseando-se na psicanálise, antecipou o surrealismo. Nessa altura, porém, Joyce revela novo aspecto do seu gênio literário: em vez de reproduzir sem controle o fluxo do subconsciente, disciplinou-o enquadrando-o no esquema de uma composição rigorosamente literária, baseando todos os episódios de *Ulysses* em episódios correspondentes da *Odisséia,* criando uma epopéia moderna, de construção mais homogênea que todas as epopéias antigas, ao ponto de

observar as unidades do tempo e do lugar, como se *Ulisses* fosse uma tragédia clássica. Sem dúvida, revela-se nisso, mais uma vez, o discípulo dos jesuítas com os quais Joyce aprendeu grego, latim e escolástica. *Ulysses* não é uma fantasia arbitrária, mas um mundo extremamente bem organizado, embora à parte do real: um mundo simbólico. A Dublin de Joyce do dia 16 de junho de 1904 que nunca acaba, distingue-se da Dublin real de 16 de junho de 1904 principalmente pela língua; língua de um *outlaw*, de um pícaro fora da sociedade, língua macarrônica como a do grande poeta macarrônico Folengo, que experimentava, como Joyce, a "acedia" do renegado e a secreta saudade da paz acima de toda a razão. Língua "sem razão", que afinal renuncia a ser entendida pelos outros. "SILENCE" é a última palavra de *Finnegans Wake* e de Joyce, que encontrou no silêncio, como todos os grandes místicos, a suprema sabedoria. Evidentemente, é um místico herético: colocou deliberadamente fora da coletividade religiosa, assim como o pícaro está fora da sociedade, assim como em *Ulysses* já não vigora a moral burguesa. E isso se reflete em estilo, composição e enredo. Neste sentido, *Ulysses* representa realmente o fim do gênero "romance", como gênero da literatura burguesa. Mas o gênero continua a sobreviver, porque Joyce não pode ter sucessores. *Ulysses* é uma obra-prima solitária, inconfundível como o seu autor.

Não convém confundir Joyce com nenhum outro autor contemporâneo. A sua repercussão confunde-se com as repercussões de Proust e Pirandello, que aparecem ao mesmo tempo com ele. Mas é preciso distinguir entre obra e efeito. Será possível demonstrar que Pirandello vem do naturalismo e Proust do simbolismo; Joyce representa uma síntese singular dos dois estilos. Não é o Proust inglês nem é o Pirandello irlandês; esses apelidos convêm antes a Virginia Woolf e O'Casey. É necessário fazer essas distinções nítidas. Só depois é lícito traçar as linhas de ligação. Nem a psicologia de Proust nem sua técnica novelística são as de Joyce; mas há algo do humorismo diabólico do romancista irlandês em sua permanente comparação satírica da esfera de cima (aristocracia e burguesia) e da esfera de baixo (os lacaios); e em torno de Charlus há a mesma aura noturna de certas cenas de *Ulysses*. Muito mais complexa é a relação entre Joyce e Pirandello. Vários críticos e historiadores literários já observaram o desaparecimento gradual do "herói" novelístico: os personagens fictícios perdem a

homogeneidade psicológica, ficando sujeitos a um processo de dissociação ou desagregação[204]. Esse processo chega ao fim pelo "monólogo interior" e pelo correspondente fluxo dos acontecimentos, em *Ulysses*. O *pendant* é a dissociação do personagem dramático, que perde a identidade no teatro de Pirandello. Mas a relação não é direta; não houve contatos entre a literatura marginal da Irlanda e a literatura italiana, igualmente isolada naquela época; só *en passant* se pensa nas relações pessoais entre Joyce e o italiano Svevo, cidadão "marginal" da cidade "marginal" de Trieste.

Pirandello é, como novelista e como dramaturgo, um fenômeno tão solitário na história européia como Joyce. O precursor do seu regionalismo naturalista, no romance siciliano, é sem duvida seu patrício Verga[205], que só depois da sua morte em 1922 chegou a ser devidamente apreciado: quer dizer, no mesmo tempo em que Pirandello, já quase velho, também chegou a tornar-se enfim conhecido. Em Verga, Pirandello aprendeu o sentido trágico da vida quotidiana. Quanto à transformação da sua arte novelística em arte dramatúrgica, ajudou-o o chamado "teatro grotesco", do qual Chiarelli[206] deu a primeira obra-prima, *La maschera e il volto*, farsa trágica da irrealidade das aparências em que gostamos de aparecer perante os outros; o herói não é aquilo que pretende ser; começa a dúvida quanto à identidade do "caráter". A peça, escrita em 1914 e representada em 1916, precede as peças de Pirandello; mas só obteve sucesso graças aos sucessos maiores do dramaturgo mais velho.

Pirandello[207] já tinha mais de cinqüenta anos de idade quando, por volta de 1920, as suas peças apareceram nos teatros de Paris, conse-

---

204 M. Praz: *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano.* Firenze, 1952.

205 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 184.

206 Luigi Chiarelli, 1880-1947.
La maschera e il volto (1916); *La scala di seta* (1917); *Le lacrime e le stele* (1918); *Fuochi d'artifizio* (1923).
A. Lanocita: "Luigi Chiarelli". (In: *Scrittori del tempo nostro.* Milano, 1928.)
A. Tilgher: "Il teatro del grottesco". (In: *Studi sul teatro contemporaneo*. 3.ª ed. Roma, 1928.)

207 Luigi Pirandello, 1867-1936.
Ficção: *Beffe della morte e della vita* (1902/1903); *Il fu Mattia Pascal* (1904); *Bianche e nere* (1904); *Erma bifronte* (1906); *La vita nuda* (1910); *Terzetti* (1913); *I vecchi e*

guindo sucesso internacional. Mas a crítica francesa só soube comparar-lhe a obra às máscaras do "théâtre des italiens". Pirandello não ficou menos solitário. Passaram anos até o mundo descobrir a verdadeira fonte da sua arte dramática nas suas obras de ficção; mas então Pirandello parecia mais do que nunca um estrangeiro no mundo moderno; ele, natural da Sicília, a ilha arcaica, cujo grande romancista Verga também fora um ilustre desconhecido. A Sicília existe desde séculos ou quase milênios como fora da Europa. A sua contribuição à literatura italiana foi mínima. Verga e Pirandello são os primeiros escritores sicilianos famosos desde Teócrito. Dos gregos, os sicilianos herdaram o realismo antigo, que devia entrar em choque com os tempos modernos. A arte de Verga representou esse choque; Pirandello aprendeu nela o sentido trágico de qualquer expressão da vida, até da vida diária, na Sicília: até ele descobrir "Sicília" na Itália toda e em toda a parte e em nós outros. O problema de Pirandello é o de um

---

i giovani (1913); *Le due maschere* (1914); *La Trappola* (1915); *Si gira* (1915); *Erba del nostro orto* (1915); *E domani, lunedi…*(1919); *Un cavallo nella luna* (1920); *Il carnevale dei morti* (1921); *Uno, nessuno e centomila* (1926); *Novelle por un anno* (14 vols., 1922/1939).

Teatro: *La ragione degli altri* (1915); *Liolà* (1916); *Pensaci, Giacomino* (1916); *Il piacere dell'onestà* (1917); *Ma non è una cosa seria* (1918); *Così è se vi pare* (1918); *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919); *Tutto per bene* (1920); *Come prima, meglio di prima* (1921); *Sei personnaggi in cerca d'autore* (1921); *Enrico IV* (1922); *Vestire gli ignudi* (1922); *Ciascuno a suo modo* (1924); *Questa sera si recita a soggeto* (1930); *Come tu mi vuoi* (1930); *Quando se è qualcuno* (1933), etc.

F. Pasini: *L'opera di Luigi Pirandello.* Trieste, 1927.

B. Crémieux: *Henri IV et la dramaturgie de Pirandello.* Paris, 1928.

I. Siciliano: *Il teatro di Pirandello ovvero i Fasti dell'artificio.* Torino, 1928.

A. Tilgher: *Studi sul teatro contemporaneo.* 3.ª ed. Roma, 1928.

D. Vittorini: *The Drama of Luigi Pirandelo.* Philadelphia, 1935.

W. Starkie: *Luigi Pirandello.* 2.ª ed. New York, 1937.

A. Janner: *Luigi Pirandello.* Firenze, 1948.

A. Di Pietro: *Pirandello.* 2.ª ed. Milano, 1951.

L. MacClintock: *Pirandello and his Age.* Bloomington, 1952.

C. Guasco: *Ragione e mito nell'arte de Luigi Pirandello.* Roma, 1954.

G. Dumur: *Pirandello.* Paris, 1955.

L. Ferrante: *Pirandello.* Firenze, 1958.

A. Bosi: *Itinerario della narrative pirandelliana.* São Paulo, 1964 (tese).

homem que não está em casa em sua própria casa; assim como a Sicília não fora capaz de adaptar-se às novas condições de vida na Itália unificada de 1861. Eis o problema do romance *Il fu Mattia Pascal*, atrás de cujo psicologismo sutil se esconde o desejo de "começar uma nova vida", quer dizer, voltar à vida primitiva da ilha arcaica. Numa produção imensa de novelas e contos, mais tarde reagrupados na coleção *Novelle per un anno,* Pirandello submeteu a vida italiana do seu tempo a uma crítica implacável do ponto de vista siciliano. Não é crítica social, mas crítica ontológica: se a Sicília é real, então a Itália é irreal; como todas as conclusões. Como por exemplo na obra capital, o romance *I vecchi e i giovani*, vasto panorama da Sicília do século XIX, quadro desolador do feudalismo decadente, mas com tendência inconfundível contra a Itália moderna que traiu os ideais dos garibaldianos, dos libertadores da ilha. Esse grande romance situa-se exatamente entre a fase de produção novelística e a fase de produção dramatúrgica de Pirandello. *I vecchi e i giovani* resolvera de maneira sociológica o problema psicológico de *Il fu Mattia Pascal.* Quando Pirandello, então, começou a transformar em teatro a sua ficção – a maior parte das peças está pré-formada em novelas – poderia sair um teatro meio naturalista, meio moralista à maneira de Ibsen. Em vez disso, Pirandello escreveu dramas meio fantásticos, meio humorísticos à maneira do "teatro grotesco". A sucessão das três fases – Pirandello siciliano, Pirandello italiano, Pirandello europeu e internacional – é, conforme Gramsci, a fonte do crescente relativismo moral e psicológico do dramaturgo, que perdeu gradualmente o chão seguro debaixo dos pés, começando a demandar da identidade do mundo e de si mesmo.

Pirandello, apesar de dissecar consciente e cruelmente suas criaturas, possuía o segredo de criar personagens inesquecíveis – Signora Frola e Signor Ponza, em *Cosi è se vi pare,* talvez sejam os exemplos mais convincentes. Envolveu esses personagens em "casos" que nos concernem a todos nós, desenvolvendo-os com habilidade quase diabólica, embora a quantidade enorme desses "casos", inventados com imaginação inesgotável, não chegue a esconder certa monotonia dos temas. O fundo é sempre o mesmo: o caso de Mattia Pascal, assunto de todas as peças, é a sua "idée fixe"; repete-o obstinadamente, como se quisesse demonstrar que não sabe solução definitiva. Não é estranho, aliás, que a arte não saiba dar solução de

casos encontrados no noticiário dos jornais. Pirandello, numa frase pouco conhecida e da maior importância para a compreensão da sua arte, declarou: "L'arte prosegue la natura." Nas peças mais fantásticas, Pirandello ficou sempre o naturalista de *I vecchi e i giovani*. Era um *scholar* formado no espírito de 1890, adepto da psicologia naturalista, do associacionismo que encara a "alma" como conjunto instável de movimentos psíquicos; daí o conceito do "eterno fluire" que não cabe na "fissità delle forme", isto é, dos nossos conceitos abstratos e petrificados. Mas o conflito não é entre a realidade fixa e as almas desequilibradas, mas entre dois desequilíbrios, o da realidade e o das almas, um refletindo o outro, sem possibilidade de congruência. A loucura dos personagens resulta da loucura da realidade, que só é o reflexo da outra loucura; enfim, não há realidade, só um conjunto de aspectos irreais. Essa psicologia nega, em última conclusão, a realidade; mas sem conceito da realidade não existe teatro. O mundo está povoado de personagens em procura do dramaturgo, mas este só lhes pode dar a realidade teatral de duas horas de uma representação, porque não dispõe de outra realidade. Tem razão o herói de *Enrico IV*, que resolveu transformar em representação teatral a sua vida; mas este único herói razoável de Pirandello é um louco. A esse resultado, Pirandello chama "humorismo". O humor, conforme as definições de Pirandello, é a dissolução dialética da realidade. Mas isso significa o fim do teatro que Ibsen criara, do teatro burguês. Os personagens de Pirandello não têm certeza das suas próprias personalidades; nem temos nós outros. Pirandello destruiu o "état civil" que Balzac introduzira na literatura. Ao lado de Joyce, que parecia acabar com o gênero "romance", Pirandello parecia acabar com o gênero "drama".

Na verdade, Pirandello tampouco acabou com o teatro como Joyce com o romance. Descobriu mais uma dimensão teatral: o "teatro no teatro", que fora uma exceção, é em Pirandello a regra. No teatro tradicional o personagem, encarnado pelo autor, parece pessoa de carne e osso; Pirandello lembrou o caráter fictício dos personagens, assim como nunca o esquecemos quando alguém nos conta a história de um romance ou de uma novela. Pirandello talvez seja maior como contista, de imaginação inesgotável e ironia amarga. No seu monumento poder-se-iam inscrever os dizeres com que Goya acompanhou sua gravura do artista adormecido, rodeado de terrível turba de aves noturnas: "El sueño de la razón produce monstruos."

Pirandello é, como Joyce, um caso isolado. Não exerce influência. Só há casos paralelos. O mais próximo é o de Rosso di San Secondo[208], dramaturgo fantástico, herdeiro direto de "teatro grotesco". Parece a alguns críticos "mais doloroso e mais humano do que Pirandello"; parece assim porque é mais agitado, até febril. Sua peça *La Scala,* que se desenrola numa habitação coletiva, é o panorama dramático da época da insegurança geral. Rosso di San Secondo, ele mesmo um homem desequilibrado, não se realizou inteiramente. Muito mais seguro é o espanhol Grau[209], que dá aspecto pirandellesco a problemas de Shaw. Daí o seu humorismo eficiente, ao passo que as suas soluções são quase sempre insatisfatórias. Menos quando revivificou tradições do grande teatro espanhol. Mas então chega ao artifício. O único dramaturgo autenticamente pirandelliano, embora sem qualquer influência ou ponto de contato, é O'Casey[210]; e aí revela-se o sentido da aproximação entre o regionalismo siciliano de Pirandello e o regionalismo irlandês de Joyce. O intermediário – não na realidade das relações literárias, mas no plano ideal – é Svevo[211], o regionalista triestino, pirandelliano *avant la lettre,* ao qual Joyce deve sugestões importantes de naturalismo psicológico.

O simbolismo de Joyce coloca-o perto de Proust, que surgiu naqueles mesmos anos de 1920, ao ponto de se confundirem as repercussões. Desde então, "Joyce e Proust" constituem um binômio indissolúvel, embora tudo – as diferenças de origem burguesa e origem semiprolétaria, formação agnóstica e formação católica, idéias esteticistas e idéias naturalistas, cosmopolismo parisiense e regionalismo irlandês – embora tudo isso

---

208 Piermaria Rosso di San Secondo, 1887-1956.
Marionette, che passione! (1918); *La bella addormentata* (1919); *La Scala* (1925); *Una cosa di carne* (1926); *Tra vestiti che balanno* (1927); etc.
A. Tilgher: "Il teatro di Rosso de San Secondo". (In: *Studi sul teatro contemporaneo*. 3.ª ed. Roma, 1928.)

209 Jacinto Grau, 1877-1958.
Don Juan de Carillana (1913); *El conde Alarcos* (1917); *El hijo pródigo* (1918); *Señor de Pigmalión* (1921); *El burlador que no se burla* (1930), etc.
E. Esteves Ortega: "El teatro de Jacinto Grau". (In: *Nuevo Escenario,* 1928.)

210 Cf. nota 137.

211 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 227.

convide a distinguir nitidamente entre o simbolismo de Proust e a síntese simbolista-naturalista de Joyce[212]. Contudo, pela comunidade de um elemento da síntese confundem-se-lhes as repercussões. Existe realmente uma literatura "Joyce-Proust", aprofundando pela nova técnica psicológica o resultado de observações agudas à maneira de Katherine Mansfield. É, principalmente, uma literatura feminina.

A Dorothy Richardson[213] cabe a prioridade cronológica. Antes de Proust, Virginia Woolf e Joyce já empregou ela a "notação registradora" das associações conscientes e subconscientes, no interminável *roman fleuve Pilgrimage;* conforme um crítico, "a análise mais completa de uma alma feminina que existe na literatura universal". O modelo desse experimento, coroado de pouco êxito, fora a técnica novelística de Henry James. Um *pendant* seria a trilogia da sueca Agnes von Krusenstjerna[214], descrevendo com franqueza os distúrbios mentais e sexuais, até o manicômio e a morte prematura, de uma jovem da decadente aristocracia sueca; os críticos do seu país atribuem a essa escritora, que também desapareceu antes do tempo, importância muito grande. Costumam compará-la a May Sinclair[215]; *Mary Olivier* seria o tipo do romance das associações subconscientes. Na Inglaterra, May Sinclair foi pouco apreciada. Encontrou mais admiradores na França, terra na qual a crítica fabricou o binômio "Joyce-Proust".

---

212 Cf. "A época do equilíbrio europeu", notas 222 e 229.

213 Dorothy Richardson, 1873-1957.
Pilgrimage (Pointed Roofs, 1915; *Backwater,* 1916; *Honeycomb,* 1917; *The Tunnel,* 1919*; Interim*, 1919; *Deadlock,* 1921; *Revolving Lights,* 1923; *The Trap,* 1925; *Oberland,* 1927; *Dawn's Left Hand,* 1931; *Clear Horizon,* 1935; *Dimple Hill,* 1938).
J. C. Powys: *Dorothy Richardson.* London, 1931.

214 Agnes von Krusenstjerna, 1894-1940.
Tony växer up (3 vols., 1922/26); *Fröknarna von Pahlen* (7 vols., 1930/35); *Fattigadel* (4 vols., 1935/38).
Edição completa por G. Edfeldt, 19 vols., Stockholm, 1944/1946.
S. Ahlgren: *Krusenstjernastudier.* Stockholm, 1941.
O. Lagercrantz: *Agnes von Krusenstjerna.* Stockholm, 1951.

215 May Sinclair, 1879-1946.
The Divine Fire (1904); *The Three Sisters* (1914); *Mary Olivier* (1919); *The Life and Death of Harriet Frean* (1922); *Anne Severn and the Fieldings* (1922).

Virginia Woolf[216] era a encarnação desse binômio, embora só mais tarde ou só indiretamente influenciada por aqueles dois escritores. Em vez de "Joyce-Proust" seria mais justo dizer, no caso de Virginia Woolf, "Henry James-Katherine Mansfield". O elemento proustiano da sua arte é a consideração do tempo como medida ideal, de modo que nos seus romances o tempo físico não existe, nem o dos dias em *Mrs. Dalloway* nem o dos séculos em *Orlando*. Um crítico falou, com muita felicidade, de "holiday novels". Virginia Woolf não precisa de enredo; este é pretexto para relevar a presença de passados inteiros e mundos inteiros num momento do fluxo da consciência ou subconsciência dos personagens, que não são personagens propriamente ditas e sim aspectos de personagens: a influência de Henry James é evidente. Os romances de Virginia Woolf são resultados de uma arte finíssima, requintada, um pouco de segunda mão, menos espirituosos do que espirituais. Nos melhores momentos, como em *The Waves*, chegou a escrever poesia simbolista, dir-se-ia arte extática. Como romance no sentido tradicional, *To the Lighthouse* é a obra-prima, quase clássica; mas, justamente nessa obra de maior objetividade, a escritora revelou o seu segredo, a melancolia de que "Time passes". Virginia Woolf, filha de Leslie Stephen, parente das famílias Thackeray, Darwin, Trevelyan, Macaulay, Strachey, amiga de E. M. Forster, era uma aristocrata do intelectualismo; a sua obra acompanha com melancolia poética a destruição dos valores que lhe foram tão caros. Na arte algo pálida de Virginia Woolf anuncia-se um "Fim do Mundo", que parecia chegado no momento do suicídio da escritora.

Virginia Woolf, no seu círculo de intelectuais sofisticados[217], dos "high brow" do bairro londrino de Bloomsbury, fez parte da primeira *Intelli-*

---

216 Virginia Woolf, 1882-1941.
The Voyage Out (1915); *Jacob's Room* (1922); *Mrs. Dalloway* (1925); *To the Lighthouse* (1927); *Orlando* (1928); *The Waves* (1931); *The Years* (1937); *Between the Acts* (1941).
D. Daiches: *Virginia Woolf.* Norfolk, Conn., 1942.
R. L. Chambers: *The Novels of Virginia Woolf.* London, 1947.
B. Blackstone: *Virginia Woolf. A Commentary.* London, 1949.
M. Chastaing: *Le philosophie de Virginia Woolf.* Paris, 1951.
A. Pippett: *The Moth and the Star. A Biography of Virginia Woolf.* London, 1955.

217 J. K. Johnstone: *The Bloomsbury Group.* New York, 1954.

gentzia que surgiu na Inglaterra conservadora imediatamente depois do armistício, junto com o enfraquecimento da moral puritana, a discussão pública de problemas sexuais, a adoção de novos costumes pela mocidade; o que se chamava "época do *jazz*" ou do *fox-trot*. Os franceses falavam de "Après-guerre"; os ingleses, mais tarde, deram à época o apelido de "Waste Land", conforme o título do famoso poema de T. S. Eliot. O primeiro, e para muitos o principal aspecto da época de "Waste Land", foi a abolição dos valores e critérios da época vitoriana; e a *Intelligentzia*, não revolucionária mas céptica e, em parte, libertina, não podia deixar de aprovar o antivitorianismo, movimento em que desempenhou grande papel de um dos chefes da *Intelligentzia* o crítico John Middleton Murry, marido de Katherine Mansfield. No mesmo ano do armistício, em 1918, saiu o livro fundamental do antivitorianismo e uma das obras-primas do "debunking": *Eminent Victorians*, de Lytton Strachey[218]: biografias irônicas do cardeal Manning, Florence Nightingale, Dr. Thomas Arnold e do General Gordon, desmascarando as fraquezas e motivos humanos atrás da solenidade lendária, Strachey, grande conhecedor da literatura francesa, crítico de gosto classicista, agnóstico, voltairiano, parecia um inglês da civilização aristocrática do século XVIII, acabando com o falso romantismo burguês da época vitoriana. E era artista notável: quanto mais se enfraqueceu nas suas biografias posteriores, tanto mais o "esprit" cedeu à força evocativa; evolução de conseqüências funestas, aliás, porque Strachey se tornou assim o modelo da "biographie romancée". Mas evolução semelhante é comum de quase todos os antivitorianos de 1920: não é possível guardar juventude eterna. Edith Sitwell[219] parecia possuir esse segredo, ladeada pelos irmãos mais novos Osbert Sitwell, o poeta, e Sacheverell Sitwell, o historia-

---

218 Lytton Strachey, 1880-1932.
Landmarks in French Literature (1912); *Eminent Victorians* (1918); *Queen Victoria* (1921); *Elizabeth and Essex* (1928).
B. H. Lehman: "The Art of Lytton Strachey". (In: *Essays in Criticism,* University of California. Vol. I. Los Angeles, 1929.)
Cl. Bower-Shore: *Lytton Strachey, an Essay.* London, 1933.

219 Edith Sitwell, 1887-1964.
Clown's House (1918); *Wooden Pegasus* (1920); *Façade* (1922); *Bucolic Comedies* (1923); *Troy Park* (1925); *Rustic Elegies* (1927); *Gold Coast Customs and Other Poems* (1930); *Green Long and Other Poems* (1944); *The Shadow of Cain* (1947).

dor da arte barroca. Ela mesma poetisa notável, satírica e anti-romântica no sentido do século XVIII, o qual adorava dedicadamente, Pope em especial. Edith Sitwell possui várias qualidades de Pope: "esprit" satírico e vasta cultura literária, além de senso rítmico dos mais finos, aprendido no imagismo; e com o tempo conseguiu sempre renovar-se, revelando aspectos mais sérios e até trágicos da sua arte poética. Contudo, a melhor contribuição de Edith Sitwell à poesia inglesa reside na sua obra crítica, na revalorização do século XVIII. Eram os anos das representações em série da *Beggar's Opera,* de Gay, e da ressurreição do único imoralista da Inglaterra vitoriana, do esquecido Samuel Butler. Os anos em que *Erewhon* e *The Way of All Flesh* foram, enfim, lidos. O escritor mais característico dessa época é, ou antes foi, Aldous Huxley[220]. Há cinqüenta anos, Huxley foi um dos romancistas mais famosos da literatura universal. Comparavam-no a Proust e Gide. Hoje, essa glória já diminuiu muito, e *Point Counter Point* pertence à categoria dos documentos de uma época passada, da moda de ontem. Huxley era homem cultíssimo, tipo de "high brow". Seus romances são ensaios disfarçados em ficção; só para o objetivo desse disfarce serviram-lhe os experimentos com novas técnicas novelísticas, que provocaram aquelas comparações. Nos romances de Huxley fala-se muito sobre tudo o que há e não há entre o Céu e a Terra, especialmente sobre literatura; e os leitores confundiram um pouco a literatura que Huxley escreveu com a que ele discutiu. Também exageraram amigos e inimigos a força subversiva da sua obra. Huxley, o mais sofisticado dos intelectuais ingleses, era amigo íntimo de D. H. Lawrence. A sua análise sutil dos valores decadentes da sociedade também parece servir para o fim da libertação dos instintos primitivos, pelo menos nos outros; porque o próprio

---

R. L. Mégroz: *The Three Sitwells.* London, 1927.
C. M. Bowra: *Edith Sitwell.* London, 1947.
J. Lehmann: *Edith Sitwell.* London, 1952.

220 Aldous Huxley, 1894-1963.
Crome Yellow (1921); *Antic Hay* (1923); *Those Barren Leaves* (1925); *Point Counter Point* (1928); *Brave New World* (1932); *Eyeless in Gaza* (1936), etc.
R. B. Lloyd: *The Undisciplined Life. A Study of Aldous Huxley's Recent Works.* London, 1931.
A. Henderson: *Aldous Huxley* . London, 1935.
D. S. Savage: *Mysticism and Aldous Huxley.* London, 1947.

Huxley desejava conservar o papel de crítico em disponibilidade gidiana. Muito cedo, um crítico lhe predizia que acabará no romantismo. Logo, o modernista se tornou estudioso da mística e do ocultismo, defendendo os valores espirituais contra a utopia da técnica. Os amigos que retratara em *Point Counter Point* e outros "romans à clef" morreram e desapareceram. E os grandes romances de Aldous Huxley só ficam como documentos de uma época que já passou: do "Waste Land", cuja geografia foi delineada, muito mais pungente, por Henry Green[221], romancista independente de grupos e isolado.

A crítica anglo-americana serve-se[222] do título do grande poema de T. S. Eliot para definir certa época de euforia menos fundada no imediato pós-guerra, por volta de 1920 e 1925: época do *jazz* e do abuso da psicanálise como "jogo de salão", dos "bolchevistas de salão" e do capitalismo de Henry Ford, do turismo exótico e do *debunking* dos valores tradicionais, do antipuritanismo e de outras coisas menos confessáveis. Mas também é a época de advertências sérias: de oposição social, espiritual e religiosa contra aquela euforia perigosa. É a época dos *waste-landers,* mas também do próprio *Waste Land* de Eliot.

Um dos primeiros *waste-landers* americanos foi Cabell[223], o autor de *Jurgen*, que opôs ao puritanismo ainda dominante o sonho novelístico de um reino de liberdade rabelaisiana. O grande defensor de Cabell contra a censura e a opinião pública daqueles que mais tarde serão chamados de "Babbitts" foi Mencken[224], a figura central do "Waste Land"

---

221 Henry Green, 1905-1973.
Caught (1943); *Loving* (1945); *Concluding* (1948); *Nothing* (1950).

222 G. K. Anderson e E. L. Walton: "The War and the Waste Landers". (In: *This Generation*. Chicago, 1939.)

223 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 271.

224 Henry Louis Mencken, 1880-1956.
A Book of Prefaces (1917, 1924, 1928); *Prejudices* (1919/1927); *The American Language* (1928).
I. Goldberg: *The Man Mencken.* New York, 1925.
E. Kemler: *The Irreverent Mr. Mencken.* New York, 1950.
W. Manchester: *Disturber of Peace. The Life of Henry Louis Mencken.* New York, 1951.

americano. Com a verve dum polemista do século XVIII e com o humorismo grosseiro de um rabelaisiano, o editor do *American Mercury* perseguiu implacavelmente a suficiência dos comerciantes americanos, a mania da técnica e da estatística, a hipocrisia dos puritanos, a corrupção dos politiqueiros, a imbecilidade dos jornalistas e as tradições inglesas, vitorianas, da literatura americana. Os seus "prefácios" e "preconceitos" lêem-se até hoje com grande prazer, pois constituem obras-primas de sátira violenta e humorismo irresistível. O que Mencken fez no sentido de limpar a atmosfera dos Estados Unidos é incalculável. A contribuição positiva é menos forte. Defendeu com grande coragem a literatura dos seus amigos Dreiser e Cabell, então duramente atacados; mas Dreiser não era romancista tão grande como Mencken pensava; e Cabell não passava de um evasionista. A ideologia de Mencken era pouco definida. No fundo, só defendeu as teses de Shaw, menos o socialismo, que o individualista Mencken detestava. A *Intelligentzia* de Greenwich Village aplaudiu seus ataques contra a estupidez da democracia provinciana; mas Mencken não compreendeu por que essa democracia se tornara tão estúpida. Não compreendendo o desacordo entre a liberdade política e a estrutura social, ele baseava a sua oposição à democracia americana em teses de Nietzsche; e quando irrompeu a crise econômica, o sátiro não sabia resposta. Fora um *waste-lander* atacando o "Waste Land". Acabou vivendo nos Estados Unidos como se estivesse exilado. Destino paralelo, o de Ludwig Lewisohn[225], também nutrido de cultura alemã; não nietzschiano, mas psicanalista que chegou a interpretar a história inteira da civilização americana como expressão de desejos sexuais recalcados ou sublimados. Abraçou, depois, o sionismo, retirando-se da cena literária. Nenhum dos antiwastelanders sobreviveu ao "Waste Land".

Nenhum dos "waste-landers" escapou ao equívoco de atacar o "Waste Land" e fomentá-lo ao mesmo tempo; porque não compreenderam os motivos econômicos e sociais da atitude "expansiva" depois do armistício. Limitaram-se à indignação estética, assim como os pacifistas se tinham limitado, durante a guerra, à indignação moral; e essa atitude esté-

225 Ludwig Lewisohn, 1883-1955.
Up Stream (1922); *The Case of Mr. Crump* (1926); *The Island Within* (1928); *Expression in America* (1932).

tica implicou equívoco. Hergesheimer[226] foi considerado crítico implacável da depravação moral da sociedade americana pela prosperidade, e não se nega que esse narrador brilhante tenha às vezes conseguido representar de maneira admirável a angústia das vidas sem fins e sentido, por exemplo em *Cytherea*. Mas Hergesheimer fracassou na tentativa ambiciosa de desenterrar, em *Three Black Pennys,* as raízes do antipuritanismo na sociedade puritana: essa história de três gerações de uma família respeitável na qual, de vez em quando, rebentam os instintos maus, é estragada pela mesma mistura confusa de ódio e desprezo e admiração da vida dos ricos que é característica da literatura dos "waste-landers".

Esse equívoco destruiu a vida de Scott Fitzgerald[227]. Este, sim, foi grande escritor, dono daquela coisa rara que é um estilo inteiramente pessoal. Criou as fórmulas da época. Cada um dos estilos dos seus romances e contos é representativo. Em *This Side of Paradise* descreveu a vida alegre em Long Island, paraíso dos dançadores de *jazz* e contrabandistas de álcool, na era da proibição. O volume de contos *Tales of the Jazz Age* deu o apelido à época. Tornou-se proverbial o título *The Beautiful and Damned,* revelando a admiração secreta de Fitzgerald pelo que denunciava: a vida dos ricos. Adorava o dinheiro: cantou-o em hinos em prosa. O romance *The Great Gatsby* é uma admirável transfiguração daquela vida tão invejada. Pelo sucesso fácil, Scott Fitzgerald também se tornou rico, ao preço de esgotar seu grande talento, escrevendo demais

---

226 Joseph Hergesheimer, 1880-1954.
Three Black Pennys (1917); *Java Head* (1919); *Linda Condon* (1919); *Cytherea* (1922); *Tampico* (1926); *The Party Dress* (1929); *Limestone Tree* (1931).
J. B. Cabell: *Joseph Hergesheimer.* New York, 1921.

227 Francis Scott Fitzgerald, 1896-1940.
This side of Paradise (1920); *Tales of the Jazz Age* (1922); *The Beautiful and Damned* (1922); *The Great Gatsby* (1925); *Tender is the Night* (1934); *The Last Tycoon* (1941); *The Crack-up* (1945).
W. Troy: "The Authority of Failure". (In: *Forms of Modern Fiction,* edit. por W. O'Connor. Minneapolis, 1948.)
A. Mizener: *The Far Side of Paradise. A Biography of Scott Fitzgerald.* Boston, 1951.
A. Kazin: edit.: *Francis Fitzgerald. The Man and his Work.* New York, 1951.
A. Turnbull: *Scott Fitzgerald.* London, 1961.
W. Goldhurst: *Francis Scott Fitzgerald and his Contemporaries.* New York, 1963.

e febrilmente para viver bem e beber muito. O romance autobiográfico *Tender is the Night* é a transfiguração dessa outra realidade: antecipa, no desfecho, o colapso total ao qual Scott Fitzgerald sucumbiu depois: seu "crack-up". Perdeu-se nele um romancista de verdade. Sua famosa frase – "The very rich are different from you and me" – não foi desmentida pela espirituosa resposta de Hemingway: "Yes, they have more money"; o crítico Trilling interpreta-a melhor como resumo do conceito balzaquiano do romance. Scott Fitzgerald talvez não fosse gênio tão extraordinário como certa crítica atual afirma. Mas falou com a "authority of failure", que é uma grande autoridade: a da tragédia.

A oposição dos "waste-landers" criou o novo teatro americano. Ao teatro comercial da Broadway opuseram um teatro de amadores, depois profissionalizados. Nesse ambiente, como dramaturgo dos Provincetown Players, surgiu O'Neill[228], admitindo logo, publicamente, o que deveu a Strindberg e Wedeking. Suas primeiras peças, quase todas em um ato só, já adotam a técnica expressionista. Mas não foram compreendidas assim. Explorando a imensa documentação que a vida americana lhe ofereceu – vida de "outlaws", marujos, negros, prostitutas – O'Neill foi considerado como naturalista e primitivista, opondo ao "waste land" civilizado a revolta dos instintos primitivos. Assim se entendeu o gosto da revolta social do operário deserdado contra a vida fútil dos ricos, em *The Hairy Ape.* Assim se entendeu o gesto trágico de revolta sexual contra o puritanismo e o paternalismo, em *Desire under the Elms.* O aproveitamento da psicanálise, sobretudo nessa

---

228 Eugene O'Neill, 1888-1953. (Cf. nota 138 e "Tendências Contemporâneas".)
The Long Voyage Home (1917); *The Monn if the Caribbees* (1918); *Beyond the Horizon* (1920); *Emperor Jones* (1921); *The Hairy Ape* (1922). *Anna Christie* (1922); *Marco Millions* (1924); *All God's Chillun Got Wings* (1924); *Desire under the Elms* (1924); *The Great God Brown* (1926); *Lazarus Laughed* (1926); *Strange Interlude* (1928); *Mourning Becomes Electra* (1931); *Days Without End* (1934); *The Iceman Cometh* (1945).
J. T. Shipley: *The Art of Eugene O'Neill.* Seattle, 1928.
B. H. Clark: *Eugene O'Neill, the Man and his Plays.* New York, 1933 (2.ª ed. 1947).
S. K. Winter: *Eugene O'Neill, a Critical Study.* New York, 1934.
R. D. Shinner: *Eugene O'Neill.* New York, 1935.
A. e B. Gelb: *O'Neill.* New York, 1962.

última peça, contribuiu para o público confundir o dramaturgo com outros críticos do "jazz age", com Hergesheimer, com Scott Fitzgerald. Ainda não se percebera o secreto sentido religioso que, de maneira bem expressionista, inspirava os assuntos aparentemente "sociais" de O'Neill: o poeta do terror cósmico do homem isolado num Universo vazio e hostil, em *Emperor Jones*. A psicanálise só lhe serviu de instrumento para extrair das almas essa verdade mais verdadeira debaixo da falsa realidade formada pelas convenções sociais. O experimento mais audacioso, nesse sentido, foi *Strange Interlude*: a técnica de revelar num "segundo diálogo" os pensamentos subconscientes e recalcados dos personagens. Não é um experimento psicológico. É uma revelação. Foi possível demonstrar que a raiz dessa técnica é a mesma de uma particularidade do teatro jacobéio, sobretudo de Tourneur: os personagens explodem em hinos e maldições líricas que se situam fora da ação dramática[229]. O'Neill não dispõe do mesmo lirismo: sua linguagem é, as mais das vezes, baixamente coloquial. Mas o fundo é idêntico: como Tourneur e John Webster, é O'Neill pessimista, acusando a estrutura precária do Universo e a incoerência da vida humana; pelo mesmo motivo, a construção das suas peças pode ser tão pouco coerente como a daqueles velhos dramaturgos. Mas a filosofia de O'Neill é coerente: é fatalista e mística. Os "outlaws" das suas primeiras peças estão tão irremediavelmente condenados pelo destino como os da última peça, *The Iceman Cometh*: parece o *Asilo noturno* americano, mas está separado de Gorki por um abismo: a salvação só pode ser a da alma. A peça do russo não tem desfecho; pois a solução encontra-se no futuro. Os desfechos de O'Neill são trágicos: porque a derrota exterior é a única libertação possível. Assim pode O'Neill dar à sua grande tragédia do puritanismo americano um título que alude a Ésquilo: *Mourning Becomes Electra*: um problema strindbergiano, tratado com aparente naturalismo psicológico, é resolvido pelo desfecho trágico.

Essa filosofia trágica é um caso singular na história literária e teatral dos Estados Unidos. Houve, depois, outros dramaturgos cujas peças se situam em nível literário. Mas não houve outro O'Neill. Só uma vez, a inesgotável riqueza de documentação que a vida nos Estados Unidos oferece ao escritor, se

229 U. Ellis-Fermor: "Jacobean Dramatic Technique". (In: *The Jacobean Drama.* London, 1936.)

encontrou com uma filosofia não-americana, porque não-pragmatista, não-ativista e não-otimista. Isto é: trágica. O'Neill ficou um caso isolado.

O protesto contra o "Waste Land" americano assumiu principalmente duas atitudes: a social e a poética. Podia-se protestar em nome de valores humanos e em nome de valores transcendentais. A primeira atitude foi assumida por um grupo de romancistas que, continuando o trabalho dos "muck-rakers", submeteram a uma crítica impiedosa a estrutura social dos Estados Unidos e a mentalidade do americano médio. O "Homero do americano médio" foi Sinclair Lewis[230]. Mas o Homero dessa gente não pode ser um vate; é um jornalista do Middle West, como foram Dreiser e Sherwood Anderson; um repórter. Já mudaram, porém, os tempos, depois desses pioneiros. Long Island, o *jazz* e o *whisky* contrabandeado conquistaram os Estados Unidos; desapareceram os recalques puritanos que perturbaram a mente de Sherwood Anderson. Por outro lado, em vez dos poucos grandes piratas industriais que Dreiser admirava, já há os milhares de "business men", os Babbitts suficientes, sorridentes, estúpidos e donos do mundo. O repórter Sinclair Lewis retratou-lhes as caras, casas, ruas e cidades, como um Balzac da pequena burguesia americana. Com esse repórter sem grandes ambições literárias começa, se não uma nova literatura, pelo menos a literatura de um novo continente. Sinclair Lewis cumpriu o dever do naturalista: descobrir novos ambientes. Descobriu Gopher Prairie e Zenith. A opinião dos europeus com respeito à América formou-se, por vinte anos, nesses romances, com os quais o "jeffersonianismo do Oeste" e a "revolta contra a aldeia" entram na literatura universal. Até hoje, a maior parte dos europeus considera a nação americana composta só de Babbitts. Nem todos os americanos perdoam isso. Não lhes custa muito provar que Lewis não deu um panorama e sim uma caricatura. Não é de modo algum sociólogo, e sim repórter malicioso. Não é naturalista e sim caricaturista; e, o que é pior,

---

230 Sinclair Lewis, 1885-1951.
Main Street (1920); *Babbitt* (1922); *Arrowsmith* (1925); *Elmer Gantry* (1927); *Dodsworth* (1929); *Ann Vickers* (1933); *Kingsblood Royal* (1947).
V. L. Parrington: *Sinclair Lewis.* New York, 1927.
C. Van Doren: *Sinclair Lewis.* New York, 1933.
Al. Ortiz: *Sinclair Lewis, un espíritu libre frente a la sociedad americana.* Buenos Aires, 1949.
M. Schorer: *Sinclair Lewis, an American Life.* New York, 1961.

a sua deformação da realidade americana não obedece a um critério certo. A sua indignação estética e moral não ultrapassa o horizonte do "jazz age" e da "prosperity". Depois de 1929, já não tinha nada que dizer; os seus últimos romances foram cada vez mais fracos. Pois Sinclair Lewis não tem ideologia. Dickens também não tinha ideologia; e em Sinclair Lewis há algo como um pequeno Dickens americano: o poder de imitar a fala e os gestos da gente, transformando os personagens em caricaturas inesquecíveis, criando um verdadeiro mundo, real ou irreal, de "humours". Lewis não tem, evidentemente, a imensamente rica substância humana do grande romancista inglês. Mas em um determinado ponto chega a ser superior: entre as inúmeras personagens de Dickens não há um Babbitt, tipo representativo de uma classe, nação e época. Babbitt está ao lado de Don Quijote; e por isso, muito será perdoado ao autor de tantos romances medíocres. Está claro que um tipo humano assim não se cria só com ódio; é preciso, para tanto, uma dose de simpatia humana, senão de amor. Com efeito, Lewis simpatiza até certo ponto com Babbitt e com os Babbitts; afinal, ele mesmo é um americano típico. É tão incapaz de adotar uma ideologia certa como os grandes partidos políticos americanos. A sua crítica da vida americana é autocrítica; e por isso não lhe falta um elemento retórico, e por isso os romances de Sinclair Lewis de 1920 lêem-se hoje como profecias da catástrofe econômica e humana de 1929. É por isso que a maior parte das suas obras já parece hoje irremediavelmente antiquada.

A ambigüidade das atitudes dos "waste-landers" estragou-lhes, quase a todos, o talento. Nenhum desses talentos parece ter sido superior ao de O'Hara[231]: narrador da categoria de um Maugham e crítico social da acuidade de um Gorki. *Appointment in Samarra* foi o quadro magistral e impiedosamente satírico de estrutura de classes e dos preconceitos sociais numa pequena cidade do "hirterland" americano. Também muitos dos seus contos são de notável valor. Mas quando O'Hara pretendeu aplicar essa crítica aos ambientes da alta sociedade e da boêmia de New York, caiu na atividade literária industrializada.

231 John O'Hara, 1905-1970.
Appointment in Samarra (1934); *The Doctor's Son and Other Stories* (1935); *Butterfield 8* (1935); *A Rage to Live* (1949).
E. Wilson: *Classics and Commercials.* New York, 1951.
M. J. Bruccoli: *The O'Hara Concern.* New York, 1976.

Até aquela obra-prima de O'Hara parece quase tão antiquada como os romances de Sinclair Lewis. Os problemas talvez não estejam superados. Mas a técnica novelística é tradicional, a do século XIX. Nem sequer se adivinha nessas obras a existência contemporânea do modernismo na Europa. Essa conquista ficou reservada aos poetas.

O primeiro grande anti-"wastelander" entre os poetas foi Robinson Jeffers[232], considerado por volta de 1925 como a maior força poética dos Estados Unidos. Vivendo isolado em sua casa, antes uma torre, que se construíra com as próprias mãos num ponto deserto da costa da Califórnia, escreveu grandes poemas narrativos à maneira de Shelley, mas de estilo e ideologia muito diferentes: o protesto de Jeffers contra a sua época é de extrema violência, nutrida pelas leituras de Nietzsche, dirigido contra a democracia e o humanitarismo, que responsabiliza pela decadência moral. Jeffers é um homem trágico; devem-se-lhe versões, também violentas, de trágicos gregos.

A segunda fase, representa-a Wallace Stevens[233]; não se isolou numa torre, mas escreveu poesia nas horas livres de sua vida de grande advogado e diretor de uma companhia de seguros. Poeta romântico, internado em sonhos de beleza, manifestou-os em linguagem altamente hermética e, muitas vezes, sutilmente humorística. É algo como um Laforgue americano; mas de saúde perfeita e, portanto, de otimismo radiante. Um americano que zomba dos pequenos fenômenos da vida americana porque viu no sonho o Universo inteiro iluminado por uma luz mística: a da arte.

O hermetismo de Wallace Stevens é, pelo menos em parte, involuntário. Sua extraordinária riqueza de imagens e metáforas, lembrando os "meta-

---

232 Robinson Jeffers, 1887-1962.
Tamar and Other Poems (1924); *Roan Stallion and Other Poems* (1925); *Cawdor and Other Poems* (1926); *Solstice and Other Poems* (1935); *Medea* (1947); *The Double Ax and Other Poems* (1948); *The Beginning and the End* (1963).
L. C. Powell: *Robinson Jeffers, the Man and his Work.* 2.ª ed. Los Angeles, 1940.

233 Wallace Stevens, 1879-1955.
Harmonium (1923); *Ideas of Order* (1935); *The Man with the Blue Guitar* (1937); *Transport to Summer* (1947).
R. P. Blackmur: "Examples of Wallace Stevens". (In: *The Double Agent.* New York, 1935.)
W. Van O'Connor: *The Shaping Spirit. A Study of Wallace Stevens.* Chicago, 1951.

physical poets", não se enquadra no seu pensamento poético, que é, provavelmente, muito mais simples. O protesto poético contra o "waste land" choca-se com o problema da linguagem que não foi possível resolver na América.

Resolveram-no, na Europa, os expatriados americanos: precedidos por Pound e patronizados por Gertrude Stein.

Os exilados ou "expatriados", como lhes chamavam os conservadores indignados, eram na maior parte ex-combatentes ou ex-correspondentes de guerra, acostumados às liberdades maiores da vida na Europa. A eles associaram-se estudantes e os fugitivos da proibição do álcool – naturalmente era Paris o centro, de onde se fizeram excursões para a Espanha, Bélgica e Itália, levando-se uma vida de orgias ininterruptas, sem finalidade e sem outro fim do que o desespero do "animal post coitum triste". Alguns se suicidaram, outros morreram de tuberculose; o resto oscilava entre sofisticação requintadíssima e a procura de uma vida primitiva dos instintos, justamente na capital da civilização européia onde os intelectuais americanos ocupavam quase um bairro inteiro. Não existe melhor descrição da existência dos exilados do que um romance de um deles: *The Sun Also Rises,* de Hemingway. E definiu-o outro deles, o crítico e poeta Malcolm Cowley, pelo nome que deu, em 1931, "post festum", a essa emigração: *The Lost Generation*[234].

Tipos da "lost generation" eram Walsh e Carnevali. Walsh[235], ex-soldado do exército americano, morreu, na França, de tuberculose. Os versos desse poeta, que Pound elogiara e que hoje está esquecido, distingue-se pela originalidade dos ritmos e a franqueza da expressão. Carnevali[236] nascera em Florença; veio para New York como imigrante paupérimo, passando pelas piores misérias e escrevendo em inglês impecável as poesias do *Hurried Man*, saudadas por Sandburg e Sherwood Anderson como "a primeira poesia inteiramente pessoal, escrita na América". Carnevali voltou para a Europa com a doença mortal; passara só pelos círculos americanos de Paris para voltar à Itália.

---

234 M. Cowley: *Exiles Return. A Narrative of ideas.* New York, 1934.
H. E. Stearns: *The Street I Know.* New York, 1935.

235 Ernest Walsh, 1895-1926.
Poems and Sonnets (1934).
H. Monroe: "Ernest Walsh". (In: *Poetry,* janeiro de 1933.)

236 Emanuele Carnevali, 1861-1915.
An Hurried Man (1925).

O ambiente literário que os exilados encontram em Paris revela-se através das revistas que editaram: *The Little Review,* de Margaret Anderson (até 1929), que publicara *Ulysses*; e *Transition*, editada por Eugene Jolas e Paul Elliott entre 1927 e 1930. Joyce e Proust eram os deuses do dia; Proust, representando a decadência de todos os valores tradicionais; Joyce, representando a inversão diabólica desses valores. Mas a influência mais próxima, mais imediata, era a de Gide. A futura história literária terá dificuldades em situá-lo. Gide[237] pertence pelo pensamento e pela maior parte de sua obra ao mundo antes de 1914; mas naquela época venderam-se os seus livros em poucas centenas de exemplares; e a *Nouvelle Revue Française* que ele fundara em 1909, circulava entre os grupos pouco numerosos da vanguarda; discípulos seus, diretos ou indiretos, como Rivière e Alain-Fournier, eram raros. Em 1919 e 1920, Gide fez a famosa "rentrée brilhante": a mocidade intelectual do "Waste Land" reconheceu-o como mestre. Os dadaístas pediram-lhe o "placet". Os surrealistas eram, no início, todos mais ou menos gidianos, sobretudo Soupault. O autor das *Nourritures terrestres* desempenhava a função dum novo Rousseau, pregando a volta à natureza e aos instintos, admitindo só um valor, o último valor possível no mundo da anarquia: a sinceridade. Os jovens, os adolescentes, aos quais se dirigia especialmente o autor do tratado *Le retour de l'enfant prodigue,* entregaram-se à "disponibilité" sem fim definido. Em geral, os gidianos franceses guardaram a medida e o bom-senso da herança clássica. A atitude eclética da *Nouvelle Revue Française* também revela isso; colaboraram nela Valéry e Claudel, ao lado dos vanguardistas. Os gidianos americanos, porém, a "lost generation", assumiram mesmo a atitude de filhos pródigos.

Literariamente, encontraram obstáculo tremendo na língua. Foram alunos de Harvard, de Yale, de outras Universidades e colégios conservadores que cultivaram nos "English Departments" a mais ortodoxa tradição da língua inglesa vitoriana. A libertadora foi Gertrude Stein[238] que, residindo sempre em Paris, naqueles anos se tornou a mãe literária dos jovens exilados, centro de um grupo inteiro. O poeta desse grupo foi Cummings[239]. Partici-

237 Cf. Nota 8.

238 Cf. Nota 186.

239 Edward Estlin Cummings, 1894-1962.
The Enormous Room (1922); *Tulips and Chimneys* (1923); *Is 5* (1926); *Him* (1927); *Viva* (1931); *Cimi* (1933); *Collected Poems* (1938); *Fifty Poems* (1940); *Poems, 1923-*

para da guerra como membro duma ambulância americana; e, por equivoco, os franceses o prenderam como espião. A experiência dos muitos meses passados no barracão-prisão de um campo de prisioneiros transfigurou-se-lhe em pesadelo fantástico: *The Enormous Room* é uma narração magistral, quase de qualidade dostoievskiana. Eis um poeta romântico, talvez um sentimental, que tem de responder devidamente a um mundo hostil e absurdo. Respondeu nas poesias de *Tulips and Chimneys* e *Is 5*: o poeta do tempo em que "...the smallening world became absurd" e todos os valores pereceram, menos o amor físico que Cummings celebrou –

> "...dreaming
> et
>   cetera, of
> your smile
> eys knees and of your Etcetera."

Como o Apollinaire dos *Caligrammes,* Cummings decompõe os versos, frases e palavras pela disposição tipográfica, ultrapassando os futuristas. Destrói completamente a língua, adotando as ecolalias de Gertrude Stein. Poetiza as prostitutas de dois hemisférios na linguagem das crianças. É dadaísta perfeito, e muito espirituoso. No fundo, é um satírico romântico, individualista extremo: para todo mundo, duas vezes dois é quatro, então para o poeta duas vezes dois *Is 5*, e na poesia ele tem razão. Mas na vida, ele é da "lost generation".

Cummings é como um personagem de *The Sun Also Rises,* de Hemingway[240], ao qual Gertrude Stein dissera solenemente: "You are all a lost generation." Mas Hemingway fizera tudo para fugir desse destino da mocidade americana. Veio da região selvagem dos lagos e florestas de Mi-

---

1954 (1955); *Collected Poems* (1964).
R. P. Blackmur: "Notes on E. E. Cummings' Language". (In: *The Double Agent.* New York, 1935.)
Cummings Number da revista de *Harvard Wake.* 5, Primavera de 1946.
N. Friedman: *E. E. Cummings, the Art of his Poetry.* Baltimore, 1960.

240 Ernest Hemingway, 1898-1961.
In Our Time (1924); *The Sun Also Rises* (1926); *Men Without Women* (1927); *A Farewell to Arms* (1929); *Death in the Afternoon* (1932); *The Green Hills of Africa* (1935); *To Have and Have Not* (1937); *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories* (1938); *For Whom the Bell Tolls* (1940); *Across the River and into the Trees* (1950); *The Old Man and the Sea* (1952).

chigan; e ao volume em que descreveu essa vida primitiva fora do tempo deu o titulo irônico *In Our Time*. Com efeito, os homens do civilizadíssimo século XX tinham de novo começado a comportar-se como selvagens. Eis a experiência da "lost generation". Ironia, cinismo, desilusão, sentimento de perdição universal; enfim, o niilismo absoluto. Todos os atos humanos são de violência absurda. Hemingway, artista nato, de sinceridade gidiana, não quer mentir. "I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice." Pretende falar a língua direta, sincera, dos americanos, a língua que ele mesmo teve que empregar diariamente na sua profissão de repórter, telegrafando ao jornal os acontecimentos mais extraordinários em palavras rápidas, abreviadas, sem supérfluas artes sintáticas, até sem sintaxe; é o contrário do estilo "acumulativo" e "iterativo" da sua amiga Gertrude Stein. Por isso Hemingway renegou mais tarde a influência dela. Escolheu a forma concisa, por assim dizer clássica, para disciplinar o seu romantismo e sentimentalismo escondido e indomável. O estranho "l'art pour l'art" do dadaísmo não o fascinara porque sempre tinha, talvez na subconsciência, um fim além da arte: a ação. Mas como é ação possível se não existem valores que a inspirem e se a vida é absurda? A primeira resposta foi o primitivismo de *In Our Time*. No repórter e soldado Hemingway sobrevivem, como resíduos, os valores primitivos da cavalaria: amor, coragem, "countenance" em face do perigo e da morte, um verdadeiro código de honra; Hemingway é o Conrad da "lost generation". Baseando-se nessa

---

L. Kirstein: "The Canon of Death". (In: *Hound and Horn*. VI. 1933.)
E. Wilson: "Hemingway, Gauge of Morale". (In: *The Wound and the Bow*. 6ª. ed. Cambridge, Mass., 1941.)
R. P. Warren: "Hemingway". (In: *Kenyon Review*, IX, 1947.)
J. K. M. McCaffery edit.: *Ernest Hemingway, the Man and his Work*. Cleveland, 1950.
H. Levin: "Observations on the Style of Ernest Hemingway". (In: *Kenyon Review*, XIII, 1951.)
C. Baker: *Hemingway. The Writer as Artist*. Princeton, 1952.
J. Atkins: *The Art of Ernest Hemingway*, London, 1952.
Ph. Young: *Hemingway*. New York, 1952.
C. Baker ed.: *Hemingway and his Critics*. Princeton, 1961.
C. Baker: *Hemingway, a life story*. New York, 1969.

presença de valores aristocráticos no americano Hemingway, um crítico comparou o repórter ao nobre lord Byron: ambos eram artistas e esportistas; ambos viviam em tempos perturbados por convulsões bélicas, Byron depois de Napoleão e Hemingway no "après-guerre"; ambos colocaram-se fora de todas as convenções; ambos acabaram lutando pela liberdade de outros povos, Byron na Grécia, Hemingway na Espanha. Ambos eram artistas, aspirando a ação. E a ambos serviu como critério e pedra de toque dos valores livremente escolhidos o acontecimento mais inelutável, mais fatal da vida humana: a morte. Já atrás das orgias absurdas dos americanos exilados em Paris, em *The Sun Also Rises,* aparece a sombra assustadora; *A Farewell to Arms* é a epopéia da morte sem glória; *Death in the Afternoon* é o cântico da morte absurda, na "Plaza de Toros"; enfim, em *For Whom the Bell Tolls* a morte tem sentido: "It tolls for thee."

Hemingway, que só posa como repórter e esportista inculto, mas é, na verdade, bom conhecedor da literatura clássica, sempre gostou de escolher citações algo raras para títulos das suas obras. *The Sun Also Rises* é uma frase bíblica, do Eclesiastes, *A Farewell to Arms* é título dum romance de Barnaby Rich, fonte de Shakespeare para *Twelfth Night.* Sempre o título era irônico. Só em *For Whon the Bell Tolls,* a frase impressionante de Donne é tomada a sério: "No man is an Island, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine." O primitivismo da ação individualista está substituído por uma ideologia coletivista. Muitos críticos, e justamente os da esquerda, duvidaram aliás dessa ideologia de Hemingway; consideravam *For Whon the Bell Tolls* como obra romântica de um espírito inquieto mas apolítico, incapaz de encontrar a solução das suas dúvidas de niilista. E talvez tenham razão. Hemingway é artista que sonha com a ação, sem capacidade de encontrar sentido fora da arte. Mas dentro de sua arte realizou, se não obras perfeitas – isso não é próprio dos românticos – pelo menos algumas páginas nas quais uma experiência profundamente humana está transfigurada em palavras de concisão clássica; as últimas paginas de *A Farewell to Arms* são das mais perfeitas que já se escreveram neste século.

A *Farewell to Arms* parecia, em 1929, romance de guerra como o de Remarque, que saiu no mesmo ano. Mas não é romance contra a guerra, nem sequer de guerra, mas fora da guerra: é a magnífica história de um

amor simples que acaba, como todas as coisas no mundo de Hemingway, em morte e nada. No fundo, seu único assunto é a derrota; seu esforço, o de encontrar uma atitude de valor ético para enfrentá-la. Repetiu-se muitas vezes. Escreveu alguns romances francamente medíocres. Quando a Segunda Guerra Mundial lhe ofereceu oportunidade para retomar o velho assunto, em *Across the River and into the Trees,* a crítica destruiu-lhe a obra, achando absurdas e monótonas as mesmas atitudes que, vinte anos antes, elogiara. Foi grave a injustiça, da qual logo se retrataram, exaltando de tal maneira *The Old Man and te Sea* que Hemingway recebeu o Prêmio Nobel. Por uma ironia do destino, essa vitória foi obtida por um livro cujo tema é novamente uma derrota; mas, desta vez, a crítica reconheceu o sentido idealista no aparente niilismo desse arqui-romântico, fantasiado de repórter; e que é um grande escritor do nosso tempo.

Para os seus companheiros de geração, Hemingway ficou sempre o autor de *The Sun Also Rises* e *A Farewell to Arms,* livros de 1926 e 1929: os testamentos da "lost generation". Cummings voltará já em 1925 para a América; outro exilado, Mac Leish, em 1928. Considera-se como data sintomática o suicídio do "exilado" Harry Crosby, ocorrido em Paris em 1929, ano em que a *Little Review* cessou de sair. Em 1930, *Transition* também desapareceu. A crise econômica na América está por qualquer coisa nisso: suprimiram-se mesadas aos estudantes americanos na Europa; alguns boêmios que se julgaram independentíssimos, descobriram a necessidade das relações com a pátria longínqua. Modificou-se a atitude crítica. A queda da prosperidade, em vez de fortalecer a revolta, eliminou vários motivos de crítica social, chegando a inspirar um novo patriotismo. Começou-se a ter fé em reformas radicais e uma nova vida na América; ao passo que a Europa agora se julgava perdida. São, agora, outros "exilados", americanos que sentem saudades da antiga civilização européia. Foi a hora de T. S. Eliot.

Eliot serviu-se dos recursos métricos e sintáticos da poesia moderna, ao ponto de ele mesmo representar da maneira mais completa o modernismo anglo-americano, ao lado dos outros modernismos. Quem não entender, porventura, o sentido das poesias herméticas de Eliot, a este leitor incompreensivo revelarão os escritos críticos do poeta a significação da sua sátira e do seu desespero: Eliot é um saudosista dos tempos clássicos. Pre-

cisava-se de um americano de Missouri para explicar aos europeus por que a civilização européia caiu e vai acabar: porque os europeus recusam ser o que Eliot proclama ser: classicista, monarquista e anglo-católico. Eliot destrói métrica e sintaxe como um vanguardista de Paris e tem visões apocalípticas como um expressionista alemão; mas o que lhe importa é o fim da literatura romântica e da democracia do século XIX, responsáveis pela catástrofe. Se Eliot fosse francês, talvez fosse adepto de Maurras. Como americano, estrangeiro dentro da civilização européia, não conhece fronteiras nacionais, mobiliza Ésquilo e Virgílio, Dante e Baudelaire, todas as literaturas de todos os tempos e países contra o "Waste Land" que lhe deve o nome, criando um modernismo *sui generis,* o modernismo reacionário.

A imensa cultura literária de Eliot, exibida nos seus escritos críticos e até nas notas das suas poesias, não é, portanto, esnobismo. É a arma desse modernista que é um passadista. São múltiplas as influências que agiram sobre Eliot, e é possível reconstruí-las em certa ordem, considerando-se em relação entre o esteticismo e o pessimismo, e mais a relação entre o pessimismo e determinadas atitudes religiosas e políticas. Explicam-se então as influências dos simbolistas franceses e de Laforgue, as de Hulme e Pound, as analogias da sua atitude com a dos neo-humanistas americanos, a descoberta de Donne, a descoberta de G. M. Hopkins e daí o caminho ao modernismo.

A crítica apontou o papel de Hulme[241] na formação de Eliot. Desse adepto inglês da Action Fançaise, Eliot recebeu o conceito do pessimismo antropológico; em Hulme, o americano nada puritano aprendeu a compreender a importância do dogma do pecado original para a interpretação da natureza humana, com todas as conclusões religiosas, políticas e sociais. Desde aquele momento, Eliot já foi catolizante e conservador, e portanto, no terreno da literatura, classicista. Mas Hulme, espírito algo confuso, também era bergsoniano; as suas idéias filosóficas iam envolvidas em conceitos estéticos; e o esteta, quando se choca com a realidade, torna-se sempre pessimista e não raramente reacionário. Nisso reside a afinidade principal entre Hulme e seu amigo Pound[242], o poeta imagista que acabará abraçando o fascismo italiano. Pound revela, aliás, grandes semelhanças

241 Cf. " A época do equilíbrio europeu", nota 171.
242 Cf. nota 64.

com Eliot; ele também veio do Interior meio inculto dos Estados Unidos para transformar-se em europeu supereuropeizado. Pound também adquiriu grande erudição e um domínio estupendo de todas as línguas e literaturas; o próprio Eliot confessa as sugestões importantíssimas que recebeu por parte do seu patrício. Por intermédio de Pound, Eliot liga-se às correntes simbolistas, decadentistas e imagistas da poesia da língua inglesa. Os dois, Pound e Eliot, são americanos que dominam todo o passado da civilização européia; por conseqüência, explicam as catástrofes políticas, espirituais e morais da Europa pelo abandono daquelas grandes tradições pelos europeus. São neófitos, cristãos novos chegando para ensinar aos cristãos velhos que eles consideram como apóstatas já condenados.

Esse pessimismo estava no ar quando Eliot escreveu *The Waste Land.* A guerra deixara a impressão duma catástrofe irremediável; o progressismo eufórico de antes de 1914 estava profundamente desmoralizado, e muita gente preferiu, como mais verdadeira, a visão duma corrida para o fim. Releu-se Schopenhauer; e as poesias de A. E. Housman conseguiram tiragens maiores do que qualquer outro livro de poesia inglesa. Em comparação com as doutrinas de Hulme e Eliot poder-se-ia falar em fé no pecado original sem fé na redenção; não é outro, aliás, o ponto de vista do católico apóstata Joyce em *Ulysses.* Contudo, a perspectiva era menos metafísica do que histórica. Estava-se no fim de um ciclo de civilização. Vico, o teórico dos "ricorsi", reapareceu no horizonte. Spengler[243] concebeu, sob a impressão da decadência do poder alemão, a sua grandiosa visão do nascimento, auge e fim fatal das civilizações, repetindo-se a história de maneira sinistra; terminou o *Untergang des Abendlands* (*O declínio do Ocidente*) depois da derrota do Reich. A obra, tão vulnerável do ponto de vista científico, é uma das maiores realizações literárias do nosso tempo. Obra profundamente alemã, pelo espírito e pelo estilo nietzschiano; mas encontrou

---

243 Oswald Spengler, 1880-1936.
Der Untergang des Abendlandes (1918-1920); *Preussentum und Sozialismus* (1919); *Der Mensch und die Technik* (1933); *Jahre der Entscheidung* (1933).
M. Schröter: *Der Streit um Spengler.* Muenchen, 1925.
W. Rehm: *Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschinchtschreibung und zum Dekadenzproblem.* Leipzig, 1930.

ressonância em toda a parte. Mais tarde Spengler acreditará na salvação pela ditadura e pela guerra das raças, antecipando o nacional-socialismo que ele, no entanto, desprezará. Em 1920, porém, o alemão derrotado conhecendo o passado inteiro, mas, do presente, só a civilização alemã, não podia conservar fé alguma. Havia então spenglerianos alemães, italianos, franceses, até spenglerianos russos. A visão de Spengler era menos aceitável para americanos, que não sentiam sintomas de velhice. Admitiam a catástrofe, mas responsabilizaram a evolução européia; mais ou menos assim como Maurras, o mestre de Hulme, a apresentara como conseqüência da Revolução francesa. Havia maurrassianos nas Universidades americanas, entre os discípulos de Irving Babbitt, classicista, inimigo de Rousseau e do romantismo, chefe de uma escola filosófica que se chamava "neo-humanista", porque pretendeu restabelecer as disciplinas do espírito clássico.

O neo-humanismo[244], como corrente universitária, já começara muito antes da guerra. Mas os literatos e o público só tomaram conhecimento dele por volta de 1920, quando esses universitários belicosos se meteram a combater o romance naturalista de Dreiser, a crítica iconoclasta de Mencken, os ensinamentos psicanalíticos de Lewisohn, o radicalismo político de Bourne. Sentindo-se americanos cem por cento, julgando-se herdeiros legítimos de civilizações greco-latino-inglesas, consideraram a revolução literária como mercadoria de importação européia, germes de putrefação contaminando o futuro da América. Irving Babbitt[245] – o destino irônico deu-lhe o nome do herói de Sinclair Lewis – era o chefe da escola, mas não da campanha. Exerceu grande influência sobre alunos e discípulos. Mas não era muito hábil na polêmica. Além disso, era agnóstico, incapaz de acreditar no futuro do cristianismo, que é, porém, o fundamento da sua "civilização clássico-inglesa"; e as suas excursões para as filosofias e religiões

---

244 N. Foerster (ed.): *Humanism and America. Essays on the Outlook of Modern Civilisation.* New York, 1930.
Chr. Richard: *Le mouvement humaniste en Amérique.* Paris, 1934.

245 Irving Babbit, 1865-1933.
The New Laokoon (1910); *The Master of French Criticism* (1912); *Rousseau and Romanticism* (1919); *Democracy and Leadership* (1924).
F. E. Mc Mahon: *The Humanism of Irving Babbitt.* New York, 1931.

da Índia e China não foram muito felizes. O polemista do humanismo era Stuart P. Sherman[246], que dirigiu entre 1917 e 1923 a grande campanha contra Mencken e Lewisohn, atacando com veemência especial os romances de Dreiser, a poesia de Masters e os costumes dos "expatriados". Por volta de 1924, porém, revelou sintomas surpreendentes de conversão; acabou saudando a nova literatura americana. Sherman fora sempre mais jornalista do que *scholar*; não possuía sólido fundamento ideológico. O grande ideólogo do neo-humanismo é Paul E. More[247], cujos 11 volumes de *Shelburne Essays* constituem a maior contribuição de um americano para a crítica literária antes de Eliot. Durante dez anos viveu na solidão bucólica de Shelburne, lendo milhares e milhares de livros, a literatura e filosofia de todos os tempos, procurando um critério moral e religioso para classificar, julgar e disciplinar as experiências humanas; e através do dualismo platônico encontrou o caminho ao cristianismo. More era um alto espírito, talvez de autênticas experiências místicas, de visão notavelmente larga nos ensaios literários; a "democracia" da "prosperity" que o rodeava, só lhe podia inspirar desprezo; confundindo-a com o radicalismo, chegou a abraçar um credo político excessivamente reacionário.

As idéias de Babbitt e More, hostis ao chamado "romantismo político" da democracia, significavam uma revisão radical da história americana, baseada até então nos ideais "românticos", quer dizer, liberais, de 1776 e 1789. Na Inglaterra, o católico Hilaire Belloc tentou ao mesmo tempo revisão semelhante dos valores da história inglesa, condenando a Reforma e a "Revolução Gloriosa" de 1688, reabilitando a Idade Média e os Stuarts. T. S. Eliot, que fora antes da guerra aluno de Irving Babbitt em Harvard, realizou revisão semelhante dos valores da história literária inglesa. Um Shelley não suportaria, ao seu ver, a comparação com um Dryden. E o maior dos "metaphysical poets", Donne, ressurgiu para ocupar o trono

---

246 Stuart Pratt Sherman, 1881-1926.
On Contemporary Literature (1917); *Americans* (1922); *Points of View* (1924).
J. Zeitlin e H. Woodbridge: *The Life and Letters of Stuart Pratt Sherman.* 2 vols. New York, 1929.

247 Paul Elmer More, 1864-1937.
Platonism (1917); *The Catholic Faith* (1931); *Shelburne Essays* (1904/1921).
R. Shafer: *Paul Elmer More and American Criticism.* New Haven, 1935.

do "herético" e "falso classicista" Milton. Ao lado de Gosse, H. J. G. Grierson e alguns outros *scholars* é Eliot o responsável principal pela nova glória de Donne[248], que se tornou o poeta inglês mais admirado e mais estudado do tempo: nele, a vanguarda encontrou surpreendentes licenças sintáticas e métricas, a mistura característica de "wit" satírico e emoção dolorosa nas metáforas audaciosas que revelam a ambigüidade do seu espírito, oscilando entre ascetismo e sexualismo, mística visionária e niilismo céptico. Quem procurava a continuação da "Donne tradition" na poesia inglesa, encontrou-a no estranho jesuíta Gerard Manley Hopkins[249], cujas poesias inéditas foram publicadas, em 1918, pelo velho vitoriano Robert Bridges. Encontraram em Hopkins ambigüidade semelhante, expressões arcaicas e moderníssimas, uma técnica revolucionária do verso. Reconheceram em Hopkins o único representante de um simbolismo genuinamente inglês; ao lado do simbolismo francês, do qual agora já não se notou só o aspecto esteticista, mas também o pessimismo cristão de Baudelaire e o pessimismo irônico de Laforgue. Em Hopkins leram-se versos apocalípticos como –

> "The times are nightfall, look, their light grows less;
> The times are winter watch, a world undone..."

Em 1918, compreenderam-se estes versos. Era o espírito do *Waste Land*, que T. S. Eliot publicou em 1922.

T. S. Eliot[250] é um dos poetas mais discutidos da nossa época. Presta-se para discussões a sua poesia hermética, objeto das artes interpretativas mais engenhosas; e a sua crítica, tão radical no sentido literário e

---

248 G. Williamson: *The Donne Tradition.* Cambridge, Mass., 1930.

249 Cf. "O simbolismo", nota 85.

250 Thomas Stearns Eliot, 1888-1965.
Prufrock and Other Observations (1917); *Poems* (1919); *Poems* (1920); *The Sacred Wood* (1920); *The Waste Land* (1922); *For Lancelot Andrewes* (1928); *Dante* (1929); *Marina* (1930); *Ash-Wednesday* (1930); *After Strange Gods* (1934); *Elizabethan Essays* (1934); *Murder in the Cathedral* (1935); *The Family Reunion* (1939); *Four Quartets* (1944); *The Cocktail Party* (1951), etc.
F. O. Matthiessen: *The Achievement of T. S. Eliot.* Boston, 1935 (3.ª ed. 1948).
Cl. Brooks: *Modern Poetry and the Tradition.* Chapel Hill, 1939.
H. Gardner: *The Art of T. S. Eliot.* London, 1949.

tão reacionária no sentido político, não deixa dormir a direita e a esquerda. Na sua poesia entra-se com relativa facilidade pela leitura de *The Hollow Men:*

> "We are the Hollow men
> We are the stuffed men..."

São os habitantes do *Waste Land*, "of the dead land", o deserto espiritual do nosso tempo. Essa região árida apresenta-se em versos herméticos, ora satirizando em estilo coloquial a futilidade da vida burguesa –

> "Oh, do not ask: "What is it?"
> Let us go and make our visit..."

ora profetizando o fim apocalíptico –

> "Falling towers
> Jerusalem Athens Alexandria
> Viena London
> Unreal..." –;

ora aludindo a religiões esquecidas, ritos primitivos, vagas esperanças de redenção. Sátira, apocalipse, balada metafísica: é o poema mais assombroso da literatura moderna. As origens do hermetismo de Eliot encontram-se nos simbolistas franceses, principalmente em Laforgue. Daí a irresistível música verbal de Eliot, mas que não é só música verbal. A influência de Donne ajudou-o a realizar aquilo que um crítico chamou de "música de idéias". Apenas não são idéias inequívocas. A dialética dessa poesia entre sátira mordaz e misticismo religioso é fonte de ambigüidades; mas a poesia não tem que dar nem pode dar afirmações analíticas e analisáveis sem deixar de ser poesia, transformando-se em prosa. Eliot sabe distinguir e

---

E. Drew: *T. S. Eliot, the Design of his Poetry.* New York, 1949.
R. H. Robbins: *The T. S. Eliot Myth.* New York, 1951.
D. E. S. Maxwell: *The Poetry of T. S. Eliot,* London, 1952.
G. Williamson: *A Reader's Guide to T. S. Eliot.* London, 1955.
H. Kenner: *The Invisible Poet. T. S. Eliot.* London, 1960.

separar: é um prosador da maior lucidez, é um poeta hermético da maior mestria técnica do verso.

Alguns críticos acham-no até magistral demais. Sabe demais literatura. Quase toda linha alude a versos famosos ou versos pouco conhecidos de poetas de todos os tempos; em certos casos, Eliot recorre ao recurso pouco poético de explicar em notas as citações escondidas; outras vezes, compõe mosaicos de versos em diversas línguas – em italiano, francês, alemão, até em sanskrit. Parece poesia livresca, de segunda mão, como a de Horácio, como a do admirado Dryden; e como a de Pope. Yeats apreciava em Eliot só um "outro Pope", um satírico de ritmos engenhosos; e outros críticos também admiram em Eliot menos a emoção poética do que a inteligência. Realmente, Eliot é um "wit", um poeta da inteligência, o último dos "metaphysical poets" que reabilitou; e nisso reside parte da sua grandeza como poeta. Detestando o conceito romântico da poesia como efusão emocional, restaurou a poesia em nosso tempo, salvando-a da fama de arte de boêmios lunáticos e adolescentes meio lunáticos. Com Eliot, a poesia voltou a ser digna de ser feita por homens e lida por homens. Desde Eliot, a poesia voltou a ser um poder na vida espiritual do tempo; e, sendo o tempo árido e estéril como o "Waste Land", a poesia tinha que ser, antes de tudo, satírica. O grande perigo dessa poesia satírica teria sido o cepticismo, levando a uma literatura irresponsável como foi o falso classicismo do século XVIII. Aí revela-se em Eliot a consciência de filho de gerações de puritanos anglo-saxônicos: a sua sátira supõe um código de valores. Daí a sua oposição contra o agnosticismo dos vitorianos e de todos os liberais, contra o pelagianismo de D. H. Lawrence; prefere a perversão (portanto, a existência) dos valores morais em Joyce. O pelagianismo é a grande heresia moderna à qual Eliot opõe o dogma do pecado original. Sem pecado original não há redenção. Até o "Waste Land" não pode ser salvo sem rito que representa o dogma. *The Waste land* é poema satírico e, ao mesmo tempo, poema litúrgico. Nele já está implícita a doutrina do "Anglo-Catholic in religion, classicist in literature, and royalist in politics". O resto é, se não silêncio, a humildade de quem reza:

> "Pray for us sinners now and at the hour of our death
> Pray for us now and at the hour of our death."

Depois, notou-se certo refluxo: surgem vozes críticas contra o predomínio da poesia eliotiana. Essa oposição examina inicialmente o conceito de "ortodoxia"; pois aquilo que é ortodoxo para o anglo-católico Eliot, pode ser e é heterodoxo para um católico romano, etc. É uma crítica que atinge principalmente as peças dramáticas de Eliot, baseadas em conceitos religiosos, sem os quais perderiam a significação e, talvez, até o interesse. O teatro de Eliot é sobremaneira vulnerável: é "pastiche" em várias camadas, assim como aquela crítica adversa encontra "pastiche" na poesia toda de Eliot, na sua mistura livresca de citações e alusões eruditas. Seria o poeta do alexandrinismo de hoje; e sua glória contemporânea, um mito artificialmente construído. Já se falou em "T. S. Eliot Myth". Os tempos de admiração indiscutida passaram. Mas a última obra do poeta, *Four Quartets* não poderia ser questionada. São quatro grandes poemas filosófico-religiosos: fundamentação histórica da sua fé no Absoluto e elegia dolorosa sobre o caos do mundo e do coração humano. A literatura inglesa, tão rica em valores poéticos, não possui nada de semelhante a esse acorde perfeito de pensamento e música verbal: "A White light still and moving."

Eliot, justamente porque sua poesia é tão "full of meaning", é o poeta ambíguo de uma época ambígua; e a isso corresponde a repercussão ambígua e múltipla de sua obra, repercussão que quase equivale à história da poesia contemporânea. Um crítico americano chamou a Eliot "the international hero"; pelo menos, ele é "herói de três reinos: na América, na Inglaterra, no continente europeu".

Aos americanos, ele parecia no início outro Pound: um grande esteta. Como esteta, ele tem afinidades com a arte de uma grande poetisa americana, Marianne Moore[251], que é exatamente contemporânea sua e à

---

251 Marianne Moore, 1887-1972.
Poems (1920); *Observations* (1924); *Selected Poems* (1935); *What are Years* (1941); *Nevertheless* (1944).
T. S. Eliot: Prólogo da edição dos *Selected Poems*, New York, 1935.
R. P. Blackmur: "The Method of Marianne Moore". (In: *The Double Agent.* New York, 1935.)
M. D. Zabel: "A Literalist of the Imagination". (In: M. D. Zabel edit: *Literary Opinion in America.* New York, 1937.)
K. Burke: "Motives and Motifs in the Poetry of Marianne Moore" (In: *Accent.* Spring, 1942.)

qual dedicou a frase significativa: "Miss Moore's poems, part of the small body of durable poetry written in our times." Um elogio tão grande da parte de crítico tão severo deve ser explicável pelo que Marianne Moore tem de comum com Eliot, é, por outro lado, pelo que ela possui e ele gostaria de possuir. Como Eliot, Marianne Moore é poeta livresco: passou por uma rigorosa formação filológica, carrega toda a tradição da poesia inglesa à qual gosta de aludir por meio de citações e notas. Mas muito mais vivo é em Marianne Moore o desejo de quebrar as convenções do epigonismo. Escreve em métrica absolutamente livre, decompondo a sintaxe, empregando os caprichos tipográficos de Apollinaire e Cummings. As suas poesias reconhecem-se logo pelo hábito estranho de terminar os versos com o artigo ou com qualquer partícula monossilábica sem significação emocional nem racional. Essa poetisa inteligentíssima e sensibilíssima – Marianne Moore também é excelente crítico literário – evita a exibição de pensamento e emoções. Dedica as suas poesias com preferência a animais, plantas, objetos, "under-things". A influência do imagismo é inconfundível. A sua visão do mundo é deliberadamente estreita para não ver o que pudesse contrariar a realização de uma poesia menor, mas perfeita; e atrás desse esteticismo, que também sabe satirizar com mordacidade está a convicção de que

> "Beauty is eveslasting
> and dust is for a time."

Os discípulos de Eliot na América são quase todos "esteticistas", neste sentido especial de admitir a poesia como força autônoma, agindo sobre a vida. Ao lado da crítica de Eliot surgiu a crítica semântica do inglês I. A. Richards[252], distinguindo nitidamente entre os valores racionais e os valores emocionais da língua, distinguindo entre os "statements" da prosa e a "meaning" da poesia, procurando os valores poéticos na ambigüidade irracional das raízes da poesia: apoio poderoso à revalorização de Donne, ao hermetismo, à combinação de inteligência crítica e música verbal no próprio Eliot. Crítica e poesia aliam-se de maneira indissolúvel. Os poetas

---

252 Ivor Armstrong Richards, 1893-1979.
Principles of Literary Criticism (1924); *Pratical Criticism* (1929).

como Marianne Moore e Ransom fazem crítica literária. Os críticos como Tate, Malcolm Cowley e Empson escrevem poemas. Entre esses estetas complicados perpetuam-se atitudes reacionárias em matéria política, já não à maneira do neo-humanismo, mas à maneira de Eliot. Os patrícios de Eliot compreendem a essência saudosista, portanto romântica, da sua doutrina; e àqueles que nasceram no sul dos Estados Unidos ofereceu-se um objeto atrativo desse saudosismo: a antiga civilização aristocrático-agrária do Sul escravocrata. Um poeta e crítico eliotiano, John Crowe Ransom, foi o líder do movimento do "Old South", cujo maior representante é o poeta e romancista Robert Penn Warren.

Outra interpretação prevaleceu entre os discípulos ingleses de Eliot. Na democracia americana, que rejeita todas as expressões literárias incompreensíveis às grandes massas dos leitores, é fenômeno freqüente a combinação de poesia vanguardista, moderníssima, e ideologia antidemocrática, reacionária. Na Inglaterra ainda se mantém a fé na aliança natural entre os progressos político e social e o "progresso" literário. Os jovens poetas ingleses de 1930, por mais radicais que fossem em matéria política, não se assustaram da teologia mística de Donne nem da batina de jesuíta de Hopkins nem do anglo-catolicismo de Eliot; adotaram as técnicas e processos literários desses modelos para exprimir a angústia e indignação de revolucionários em face da decomposição do mundo burguês. Auden, sobretudo, depois de Spender e Cecil Day Lewis foram, então, poetas socialistas, formados na escola de T. S. Eliot.

A repercussão de Eliot no continente europeu – basta citar os nomes do italiano Montale, do grego Seferis – é fenômeno mais recente. Na época do "waste land", essas regiões ainda não foram atingidas. Mas houve "waste land" em toda a parte. A única obra ideologicamente comparável ao *Waste Lands* é a grande novela *O senhor de São Francisco,* do russo emigrado Bunin. Dentro da Rússia, uma posição eliotiana foi ocupada pelo grande poeta Pasternak[253]. Sua atitude ideológica pouco importa:

253 Boris Leonidovitch Pasternak, 1890-1960.
Contra os Obstáculos (1917); *Irmã Vida* (1922); *Tema con variazione* (1923); *Tenente Schmidt* (1926); *O ano de 1905* (1927); *Spektorski* (1927); *O Segundo Nascimento* (1932); *Doutor Zivago* (1958).

conseguiu, no início da Revolução, aderir ao comunismo sem sacrificar sua liberdade íntima nem trair sua inquietação espiritual; e depois, no romance *Doutor Zivago* sacrificará a ideologia à liberdade espiritual sem se tornar reacionário; traduziu Rilke; como este, é um poeta de feição passiva, um "Blok feminino". Num famoso estudo, o crítico Roman Jacobson analisou-lhe a prosa das suas magníficas novelas: a tendência de "substituir a ação ao agente e a ação pelo ambiente". A poesia de Pasternak é, nesse sentido, "objetiva": ocupa-se principalmente com as coisas, inanimadas ou animadas, construindo um Universo de metáforas e imagens, tão rico, completo e complexamente organizado que um crítico ocidental lembrou a "metaphysical poetry". As tentativas de provocar no Ocidente maior interesse por essas poesias metafóricas não deram muito resultado; a barreira da língua é, nesse caso, intransponível. Só vários decênios depois, o romance "herético" *Doutor Zivago,* embora mais apolítico que propriamente anti-revolucionário, chamará a atenção do mundo ocidental. Na Rússia de 1925, a posição de Pasternak foi a de Eliot na "época do *jazz*": sua mera presença teve valor de advertência séria, sem e antes que o poeta levantasse voz de protesto. Mesmo assim, sua atitude teria sido impossível em 1918 ou 1920; então, Pasternak teria emigrado ou sucumbido à fascinação do horror, como os "irmãos de Serapion". Em 1925, deveu a liberdade temporária da sua poesia ao afrouxamento do "comunismo de guerra" na época da N.E.P., do restabelecimento parcial da economia particular. A conseqüência dessas medidas foi uma euforia geral, com tendências de libertinismo sexual e de escárnio satírico contra tradições obsoletas: um "waste land" russo.

Os "waste-landers", russos, da época da N.E.P., estão hoje quase todos esquecidos. Naquele tempo, suas obras provocaram discussões den-

---

R. Jacobson: "Randbemerkungn zur Prosa des Dichters Pasternak". (In: *Slavische Rundschau,* VII, 1935.)

P. Antokolski: *A prova do tempo.* Moscou, 1945.

J. M. Cohen: "The Poetry of Boris Pasternak". (In: *Horizon,* XII, 1945.)

C. M. Bowra: "Boris Pasternak". (In: *The Creative Experiment.* London, 1949.)

C. L. Wrenn: "Boris Pasternak". (In: *Oxford Slavonic Papers.* 2, 1951.)

R. Payne: *Les Trois mondes de Leonard Pasternak.* Paris, 1963.

tro e fora da Rússia. Assim o romance *Chocolate*, de Tarasov-Radionov[254]: dentro, porque no romance um inocente é fuzilado por acalmar uma multidão furiosa; fora, porque se soube, desse modo, do valor de chocolate e meias de seda como suborno na Rússia soviética. Também ficaram os leitores impressionados com as explosões de sexualismo, à maneira de D. H. Lawrence, em certos romances e contos de Lydia Sejfullina[255]. Foram glórias muito efêmeras. Lido até hoje continua o romance *Cimento,* de Gladkov[256]: pois é, narrado com vivacidade, um documento histórico, do terrorismo implacável nos inícios do regime comunista. Mas foi escrito para glorificar o "novo-homem", a nova espécie de homens que transforma as energias da guerra civil em energias de trabalho industrial. A obra teve dentro e fora da Rússia grande sucesso, apesar da crítica áspera de Gorki aos defeitos literários do romance e contra o romantismo eufórico do autor. Esses defeitos acentuaram-se em *O sol ébrio*, documento do relaxamento dos costumes na época da N.E.P. Em *Energia* Gladkov já se mostra incapaz de adaptar-se à mentalidade dos planos qüinqüenais; seu tempo passara. O satírico do "waste land" russo foi Kaverin[257], que também se aproveitou do afrouxamento da censura para defender, em *O astista anônimo*, a liberdade da criação artística. O mais conhecido de todos os "waste-landers" russos é Ehrenburg[258]: homem de formação européia, tendo passado grande parte da vida em Berlim e Paris; romancista hábil, denunciando com sátira mordaz os males da civilização capitalista e fabricando, ao mesmo tempo,

---

254 Alexander Ignatievitch Tarasov-Rodionov, 1885-1938.
Chocolate (1922); *Fevereiro de 1917* (1928).

255 Lydia Nikolaievna Sejfullina, 1889-1956.
Os Contraventores da Lei (1921); *Humo* (1923); *Virinéia* (1926).

256 Fedor Vassilievitch Gladkov, 1883-1958.
Tsement (1926); *O Sol Ébrio* (1930); *Energia* (1933).
W. Leppmann: "Fedor Gladkov". (In*: Osteuropa*, VI, 1929.)

257 Veniamin Alexandrovitch Kaverin, 1902-1989.
Os Vendedores de Escândalo ou As noites da Ilha Vasili (1927); *O Artista Anônimo* (1931); *A Satisfação dos Desejos* (1935).

258 Ilya Grigorovitch Ehrenburg, 1891-1967.
As Aventuras Extraordinárias de Julio Jurenito (1921); *Trust D. E.* (1923); *O Verão do Ano 1925* (1926); *A Queda de Paris* (1942); *Memórias* (5 vols., 1961 sg.)

romances de aventuras de ambiente cosmopolita, vendendo-os aos americanos para filmagem; e, como jornalista, um dos propagandistas mais eficientes do regime russo. Sua sátira anticapitalista tem semelhança com o "debunking", nos próprios países capitalistas, por volta de 1920; característico é seu oportunismo, pelo qual conseguiu sobreviver a todas as mudanças de regime e de gosto literário. Sua obra mais durável é provavelmente sua volumosa autobiografia.

A época produziu, porém, dois romancistas notáveis: Pilniak e Leonov. A arte dos dois tem raízes na época pré-revolucionária, sobretudo em Dostoievski; e nem este nem aquele conseguiu sobreviver, como artista, ao rigor e às exigências ideológicas depois de 1930.

O Ano Nu, de Pilniak[259], é o mais completo romance da revolução e guerra civil na Rússia: uma coleção imensa, praticamente inesgotável, de pormenores de horror e heroísmo, fome e violência, ideologia e miséria. São, na verdade, só esses pormenores, reunidos como num mosaico, sem a menor tentativa de composição novelística. O processo corresponde maravilhosamente à incoerência intrínseca do assunto: de uma guerra civil na qual as cidades mudaram, durante uma semana, várias vezes de dono e, em certos momentos, não se sabia quem estava mandando. É o romance caótico do caos. Esse processo novelístico foi, porém, habitual em Pilniak: os críticos explicaram-no como conseqüência do seu credo político, indisfarçadamente anarquista. Pilniak nunca conseguiu submeter-se à disciplina do marxismo, oscilando entre um vitalismo primitivista e um eslavofilismo de forte colorido asiático. Enfim, combinou seu conhecimento íntimo, inclusive do folclore, da região do Volga com as exigências da ideologia oficial para escrever seu romance da industrialização: *O Volga Desemboca no Mar Cáspio*. Obra que interessa pelas complexidades ideológicas e da técnica novelística, quer dizer: mais

---

259 Boris Pilniak (pseudônimo de Boris Andreievitch Wogau), 1894-1938.
O Ano Nu (1922); *Máquina e Lobos* (1925); *O Volga Desemboca no Mar Cáspio* (1930); *Frutas Maduras* (1938).
W. Leppmann: "Boris Pilniak". (In: *Osteuropa*, VI, 1929.)
B. P. Kosmin: "Boris Pilniak". (In: *Escritores da Época Contemporânea.* Vol. II. Moscou, 1937.)

interessante do que o romance é o autor. Mas esse já tinha dado, então, o que tinha que dar.

Leonov[260] veio do ambiente dos "Irmãos de Serapion" e dos últimos simbolistas. Seus modelos literários foram, inicialmente, Dostoievski e Lesskov. *O Fim de um homem mesquinho* é um dos últimos rebentos da grande literatura russa do passado, assim como o romance *O Ladrão*: mas, neste, o ambiente já é o da N.E.P.; é um romance mais psicológico que sociológico. Em *Toupeiras* descreveu o romancista a resistência dos camponeses contra os comunistas das cidades. São inconfundíveis as veleidades oposicionistas do intelectual Leonov. Mesmo quando teve de ceder às exigências do regime, conseguiu colocar no centro dos "romances de reconstrução" o conflito entre os intelectuais a serviço da industrialização e os homens do partido: em *Sot* e *Skutarevsky.* Enfim, *O Caminho para o Oceano* já parecia a capitulação. Mas ainda então sabia Leonov aproveitar-se das suas artes estilísticas para iluminar a lealdade ideológica pela ironia. Mas as peças patrióticas, escritas durante a guerra, pareciam significar o fim do seu progresso literário, embora "A Conquista de Velikoshumsk" ainda apresente interessantes inovações de técnica ficcionista.

O "waste land" russo foi um episódio de poucos anos. O "waste land" francês estende-se por toda a época entre 1918 e 1939. Não falta nenhum dos fenômenos característicos. Um literato como Paul Morand representa o exotismo e o erotismo. O "turismo poético" é representado por Cendrars. Quanto ao erotismo "sans phrase" e sem prestar atenção aos exploradores baixos do gênero, convém lembrar a grande repercussão, naqueles anos, dos romances de Colette[261], quadros da vida do "monde" e

---

260 Leonid Maximovitch Leonov, 1899-1994.
O Fim de um Homem Mesquinho (1924); *Toupeiras* (1925); *O Ladrão* (1928); *Sot* (1931); *Skutarevsky* (1932); *O Caminho para o Oceano* (1936); *Invasão* (1942); *A Conquista de Velikoshumsk* (1944).
V. Kirpotin: *Os Romances de Leonid Leonov.* Moscou, 1935.
I. M. Nusinov: *Leonid Leonov.* Moscou, 1935.

261 Gabrielle-Sidonie Colette, 1873-1954.
Claudine à l'école (1900); *Claudine à Paris* (1901); *Claudine en ménage* (1902); *Claudine s'en va* (1903); *La vagabonde* (1910); *L'envers du music-hall* (1913); *Chéri* (1920); *La fin de Chéri* (1926); *La chatte* (1933).

"demi-monde" parisienses e da boêmia, muito bem escritos e bem feitos; mas o futuro descontará algo dos exageros da crítica a propósito dessa obra mais sincera e sentimental do que profunda.

A expressão mais perfeita das preocupações e alegrias francesas dessa época encontra-se nas obras de Giraudoux[262], sempre muito espirituosas, às vezes poéticas, uma ou outra vez inspiradas por uma idéia profunda. No romance e no palco teve Giraudoux sucessos bem merecidos, embora efêmeros. Suas peças sobreviverão ao resto. O leitor e o espectador têm a impressão de que Giraudoux escondeu atrás de um humorismo sutil uma visão bem triste do mundo. "Waste Land".

A posição eliotiana foi ocupada por Saint-John-Perse[263]: estilo elíptico, senão hermético; transfiguração filosófica das graves preocupações da época; atitude aristocrática. A crítica francesa oscilou entre exaltá-lo e ignorá-lo. No estrangeiro, a divulgação da sua poesia nobre, rara e pouco acessível deve-se a um poeta-crítico inglês: ao próprio T. S. Eliot.

O gênio universal do "waste land" francês, homem de sete ou mais instrumentos, é Cocteau[264]. Filho da grande burguesia parisiense,

---

J. Larnac: *Collete, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1927.
M. Le Hardouin: *Collete.* Paris, 1956.

262 Jean Giraudoux, 1882-1944.
Suzane et le Pacifique (1921); *Siegfried et le Limousin* (1922); *Juliette au pays des hommes* (1924); *Bella* (1926); *Amphitryon* (1929); *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935); *La folle de Chaillot* (1946); etc.
J. Houlet: *Le théâtre de Giraudoux,* Paris, 1945.
F. Toussaint: *Jean Giraudoux.* Paris, 1953.
V.-H. Debidour: *Giraudoux.* Paris, 1955.

263 Saint-John-Perse (pseudônimo de Alexis Léger), 1887-1975.
Éloges (1910); *Anabase* (1924); *Exil* (1945); *Vents* (1946).
T. S. Eliot: Prefácio da tradução inglesa de *Anabase,* London, 1930.
M. Saillet: *Saint-John-Perse.* Paris, 1953.
P. Guerre: *Saint-John-Perse et l'homme.* Paris, 1955.
Chr. Murciaux: *Saint-John-Perse.* Paris, 1961.

264 Jean Cocteau, 1889-1963.
La Danse de Sophocle (1912); *Le Potomak* (1919); *Le Cap de Bonne Espérance* (1919); *Le Boeuf sur le Toit* (1920); *Escales* (1921); *Vocabulaire* (1922); *Plain-chante* (1923); *Thomas l'Imposteur* (1924); *Opéra* (1925/1927); *Orphée* (1927); *Oedipe Roi* (1928); *Les enfants terribles* (1929); *La voix humaine* (1930); *La machine infernale* (1930);

membro conspícuo da "jeunesse dorée" e menino dos olhos das vanguardas desde seus tempos de colegial precoce. Cocteau percorreu todas as modas literárias e artísticas da sua época: poeta classicista, propagandista do "ballet russe", adepto do cubismo com Picasso e poeta modernista com Apollinaire e Max Jacob, escrevendo bailados para Satie e os "Six", discípulo de Gide e mestre de Radiguet, psicanalista e psicanalisado, católico com Maritain e, logo depois, blasfemando com Maurice Sachs, adicto ao ópio e à pederastia e anjo *de guarde* das bailarinas mais novas – e, enfim, entrou triunfalmente, "sous coupole", na Academia Francesa. É perturbador e desconcertante o espetáculo permanente, organizado por esse poeta, romancista, dramaturgo, diretor de teatro, diretor de bailado, diretor e autor de "scripts" de cinema. É perturbadora a volubilidade da sua inspiração caleidoscópica. É desconcertante seu oportunismo artístico. Mas é possível defender Cocteau, embora só dentro do seu terreno.

Cocteau é fundamentalmente poeta, embora nunca se tenha plenamente realizado na poesia. Mas tudo o que escreveu e fez é poético. É jogo poético. É o gênio do "jeu" e só tem medo daquilo que acaba com todos os "jeux" e que é, no fundo, sempre presente em todas as suas obras: a Morte. Sua obra mais sincera é o romance poético *Les enfants terribles* documento do desespero do "waste land". Ele daria a vida, se a morte fosse mentira ("une fausse rue en rêve...", reza um poema seu). Na impossibilidade de negá-la, prefere opor-lhe outras mentiras, suas, talvez mais verdadeiras, porque Cocteau acredita na Arte, com maiúscula, e em suas próprias ficções. O artista tem de fingir, mentir. Despreocupado, Cocteau cria e desmente mitologias que chegaram a fascinar o mundo inteiro, o novo *Orphée* e os anjos que chegam de bicicleta. Eram as fórmulas e os "morts d'ordre" das temporadas parisienses de então. Toda a vida de Cocteau é uma permanente temporada parisiense. A organização dos espetáculos pa-

---

Les parents terribles (1938); *Les monstres sacrés* (1940); *L'Aigle à deux têtes* (1946); *Poésies* (1948); etc.

Cl. Mauriac: *Jean Cocteau ou La vérité du mensonge.* Paris, 1945.

R. Lannes: *Jean Cocteau.* Paris, 1945.

P. Dubourg: *Dramaturgie de Jean Cocteau.* Paris, 1954.

M. Crosland: *Jean Cocteau.* London, 1955.

rece-lhe a Ordem à qual se chega através da anarquia dos estilos, instintos e modas. É a Ordem do "waste land" do qual Cocteau foi proclamado o gênio; mas tinha talento e talentos demais para ser gênio.

A arte multiforme de Cocteau tem exercido influência internacional; e, graças à sua multiformidade, tem criado muitos equívocos. Cocteau acompanhou todas as modas literárias e artísticas do seu tempo, menos o surrealismo, ao qual tomou apenas emprestadas algumas fórmulas para empregá-las no teatro e no cinema. Mas justamente com os surrealistas, seus inimigos ferozes, foi muitas vezes confundido o criador dos "anjos de bicicleta".

O surrealismo[265] é o ultimo dos movimentos modernistas da vanguarda. Os surrealistas entronizaram novos deuses: em vez de Jarry, Vaché; em vez de Apollinaire, o enigmático Raymond Roussel[266], escritor excêntrico, provavelmente paranóico, que criara uma "littérature des aventures imaginaires". Na verdade, não houve solução de continuidade entre modernismo, dadaísmo e surrealismo. As personalidades eram as mesmas. Aragon, Breton, Soupault, os futuros chefes do surrealismo, colaboraram em 1917 com Apollinaire, Reverdy e Jacob na revista *Nord-Sud*; e em 1919, os mesmos Aragon, Breton, Soupault e mais Eluard reuniram-se a Tzara e Ribemont-Dessaignes para fundar o centro francês de Dada. Quando Apollinaire, em 1917, escreveu *Les Mamelles de Tirésias, drame sur réaliste,* escondendo deliberadamente atrás de expressões burlescas a fé numa verdade transcendental, superior às verdades falsas e efêmeras deste mundo, ficara fiel ao programa

---

265 W. Benjamin: " Der Surrealismus". (In: *Die literarische Welt,* 1927, V/VII.)
G. Mangeot: *Histoire du Surréalisme.* Bruxelles, 1935.
H. E. Read: *Surrealism.* London, 1936.
M. Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme.* 2.ª ed. Paris, 1940.
G. Lemaître: *From Cubism to Surrealism in French Literature.* Cambridge, Mass., 1941.
M. Nadeau: *Histoire du Surréalisme.* Paris, 1945.
P. Waldberg: *Le Surréalisme.* Genève, 1962.
G. Picon: *Journal du Surréalisme.* Paris, 1976.

266 Raymond Roussel, 1877-1933.
La Doublure (1896); *La Vue* (1903); *Impressions d'Afrique* (1910); *Locus Solus* (1914).
M. Leiris: "Raymond Roussel". (In: *Nouvelle Revue Française,* XLIV, 1935.)
J. Ferry: *Étude sur Raymond Roussel.* Paris, 1961.

do cubismo, que procurara a verdade das coisas atrás das aparências físicas. Essa fé, os surrealistas herdaram-na; e por isso não podiam ficar na aliança com o dadaísmo, "le nihilisme pour le nihilisme", fanatismo da destruição absoluta. O surrealismo é antiliterário como o dadaísmo, mas não, como este, niilista. Pretende destruir a literatura; mas não pretende destruir, e sim reconstruir o mundo, se bem que um mundo diferente. Essa atitude antiliterária lembra imediatamente o exemplo de Rimbaud. Por volta de 1900, os simbolistas apreciaram os primeiros sonetos, ainda parnasianos, de Rimbaud. Agora, em 1920, a poesia de Rimbaud parecia menos importante do que a sua fuga, da poesia para o mundo. As suas metáforas estranhas já não se interpretavam como expressões poéticas, e sim como condensações violentas de experiências humanas à maneira das metáforas chocantes dos "metaphysical poets" ingleses. Ocorre, nessa altura, o nome de T. S. Eliot. A diferença parece imensa e qualquer aproximação extremamente forçada. Mas Eliot e o surrealismo não se hostilizaram reciprocamente; em vez disso, não tomam conhecimento um do outro. São paralelas que não se encontram. Mas são paralelas. Eliot e os surrealistas, estes e aqueles escrevem sátira violenta contra o "Waste Land", porque acreditam numa realidade superior, espiritual; Eliot e o surrealismo, ambos apresentam-na em linguagem hermética como de outro mundo: em Eliot, é o mundo do classicismo; nos surrealistas, o mundo do romantismo. Essa diferença essencial baseia-se nos antecedentes da tradição literária dos quais ninguém pode fugir: na Inglaterra protestante e liberal, é heresia o classicismo anglo-católico; na França classicista, a revolução é sempre proclamada em nome do romantismo.

Evidentemente, não podia ser o romantismo já oficializado de Lamartine, Hugo e Musset; mas sim o "verdadeiro" romantismo, o de Nerval, que foi só então redescoberto e devidamente apreciado (e é significativo que Eliot citara Nerval, "le prince d'Aquitaine à la tour abolie", num dos últimos versos do *Waste Land*). Os surrealistas procuraram a árvore genealógica desse "verdadeiro romantismo" de Nerval; e encontraram-na no romantismo alemão[267], no romantismo dos sonhos de Jean Paul, No-

267 A. Béguin: *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française.* 2 vols. Marseille, 1937.

valis, Armin, E. T. A. Hoffmann, agora celebrados como precursores de Aragon, Breton e Eluard; e a esses românticos alemães associa Aragon *Alice in Wonderland* de Lewis Caroll, a obra-prima do "nonsense" antivitoriano; que também é obra estudada com certa preferência pelos críticos anglo-americanos, discípulos de Eliot. A chave para a interpretação dos sonhos românticos é a psicanálise. Os vanguardistas de 1910 tinham febrilmente procurado a arte primitiva, na casa suburbana de Henri Rousseau e entre os negros da África. Os surrealistas descobrem outro primitivismo, mais perto de nós, dentro de todos nós, no sonho, nos resíduos da infância. Mas não é a infância angélica dos falsos românticos, e sim aquela que em *Alice in Wonderland* sonhou com oposição burlesca à sabedoria dos adultos; aquela infância na qual Freud descobrira a fonte de todas as perversões e aberrações e, eventualmente, de um niilismo sádico. Redescobre-se o marquês de Sade. A literatura surrealista produz seus "horrores" por uma técnica particular, o "automatisme psychique", a "dictée de la pensée, en dehors de tout controle exercé par en dehors de toute préocupation esthetique et morale". Assim escrevera o demoníaco Lautréamont[268], quase totalmente esquecido, agora descoberto pelos surrealistas; Soupault editou em 1917 os *Chants de Maldoror.* Com todo o esforço, os surrealistas mal podiam superar as blasfêmias, maldições, palavrões e gritos diabólicos de Lautréamont, possesso pelos espíritos noturnos; mas podiam superá-lo em fúria rebolucionária. Lautréamont fora revolucionário militante, fazendo discursos nos comícios populares antes da Commune; os surrealistas declaram-se comunistas, pretendem destruir a sociedade burguesa que já perdeu todos os valores, para contribuir ao estabelecimento de uma nova ordem igualitária, na qual os subconscientes individuais se confundirão no subconsciente coletivo: "l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal". Deste modo, o surrealismo julga-se, já além do "nihilisme intellectuel" de Dada, um movimento construtivo, baseado de um lado na psicanálise de Freud e por outro lado na sociologia de Marx.

Nessa síntese psicanalítico-marxista do surrealismo culmina o conflito entre revolução individualista e revolução social que se encontra

268 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 168.

na base dos modernismos. Explica-se assim a confusão extrema dos programas e manifestos surrealistas, as dissensões permanentes e as apostasias, de tal modo que não é possível defini-lo; nem seria possível escrever-lhe a história. São as realizações que contam; mas estas são poucas.

Em 1920, o "nihilisme intellectuel" de Tzara fizera fracassar o projeto de André Breton de convocar em Paris um "Congres de l'Esprit moderne". Foi o fim de Dada. Pouco depois, Breton e Soupault iniciaram os experimentos de automatismo psíquico; e em 1921 publicaram uma obra comum, resultado desses experimentos: *Les Champs magnétiques.* Em 1924 lançou Breton o *Manifeste du Surréalisme;* e no dia 1° de dezembro de 1924 começou a circular a revista *La Révolution surréaliste.* O barulho era enorme; os resultados eram magros.

O surrealismo contou com dois poetas autênticos, Soupault e Eluard; mas a poesia de ambos não pode ser considerada como realização do programa, Eluard pertencerá a outro ciclo, o de uma nova "poésie pure". Soupault[269] veio de Dada; e guardou sempre o senso dos equívocos intencionais, como se a sua poesia fosse concebida em noite escura na qual os conceitos se confundem, produzindo resultados absurdos. Com efeito, grande senão a maior parte da poesia de Soupault é poesia noturna; vive num estado de tensão permanente, esperando a luz, o dia. Essa modalidade noturna de poesia é pré-surrealista, pré-dadaísta, até simbolista.

A poesia de Soupault é como se a poesia estática de Reverdy fosse posta em movimento; e esse movimento é extremamente musical, composto de contrapontos metafóricos que nunca antes se juntaram, sinais sensíveis do inefável. Soupault separou-se cedo do surrealismo ortodoxo, continuando a professar um surrealismo dissidente, individualista. Ninguém entre os surrealistas da primeira hora parecia-se mais com Rimbaud do que Soupault, com o "verdadeiro" simbolismo de Rimbaud, não com o "falso" simbolismo que ele detesta; e rimbaudianos são, com pureza poéti-

---

269 Philippe Soupault, 1897-1990.
Rose des vents (1920); *Les champs magnétiques* (com A. Breton, (1921); *Westwego* (1922); *Wang-Wang* (1924); *Poésies complètes* (1937).
H. I. Dupry: "Philippe Soupault ou la poèsie spontanée". (In: *Renaissances*. XII, 1945.)

ca menor, os poucos poetas não-conformistas que se agruparam em torno de Soupault: Francis Gérard, Mathias Luebeck, que acabaram abandonando a poesia. Mas o mais radical dos rimbaudianos foi Artaud[270]. Ninguém lhe nega o talento poético, nem a alta ambição de penetrar até o fundo para surpreender a essência das coisas. Seja que a ambição fosse maior que a capacidade; seja que ao espírito humano fosse vedada essa ultima vitória: Artaud não conseguiu dizer o que suas visões lhe revelaram. Um autêntico "poète maudit", sofrendo de afasia. Sua fuga rimbaudiana foi para o México, onde desenterrou mitos, magias e rituais. Lançou, depois, as mais violentas e nada injustificadas maldições contra a sociedade contemporânea. Terminou a vida no manicômio. Seus amigos e adeptos o consideram gênio. Precisava de gênio para chegar até a fronteira além da qual não há literatura, a cuja história Artaud já não quis pertencer.

A outra modalidade do surrealismo, à maneira de Lautréamont, foi a porta de entrada de Aragon[271]. Nas suas primeiras obras poéticas, o subconsciente expele o conteúdo da sua cloaca contra a sociedade, que é, por definição, antipoética; poesia grotesca e cínica, "poesia de griffonage d'urinoir". A mesma mentalidade ditou *Le Paysan de Paris,* que é, no entanto, a obra capital do primeiro surrealismo: a única na qual o programa de fusão da realidade mais trivial e mais feia com a realidade maravilhosa do sonho foi plenamente realizado. A segunda fase de Aragon é a das poesias propagandísticas (*Hourra l'Oural*) à maneira de Maiakovski e a

---

270 Antonin Artaud, 1896-1948.
L'Ombilic des Limbes (1924); *Héliogabale* (1934); *Le Théâtre et son double* (1938/1945); *Van Gogh ou le suicidé de la société* (1948); *Les Tarahumaras* (1955); *Vie et mort de Satan le Feu* (1955).
A. Vilmaux: *Antonin Artaud et le théâtre.* Paris, 1970.

271 Louis Aragon, 1897-1982.
Feu de Joie (1920); *Anicet ou le panorama* (1921); *Le Libertinage* (1924); *Le paysan de Paris* (1926); *Traité de style* (1928); *Persécuteur persécuté* (1931); *Les cloches de Bâle* (1934); *Hourra l'Oural* (1934); *Les Beaux quartiers* (1936); *Crève Coeur* (1941); *Les voyageurs de I'Impériale* (1942); *Aurélien* (1947); *Les Communistes* (1949); *La Semaine Sainte* (1960).
Cl. Roy: *Aragon.* Paris, 1945.
R. Garaudy: *L'Itinéraire d'Aragon.* Paris, 1961.

dos sombrios romances parisienses que são as obras-primas do autor; sobretudo *Les beaux quartiers*: neles realizou Aragon a fusão do surrealismo e do comunismo. A terceira fase é a das poesias da Resistência em métrica tradicional, de grande efeito na época, mas sem valor permanente, e a dos volumosos romances em que Aragon pretendeu descrever, à maneira de Balzac ou Tolstoi, a decomposição da sociedade burguesa; e, enfim, o romance histórico *La Semaine Sainte* que foi sucesso literário surpreendente. Pela sua versatilidade, Aragon já conquistou o apelido de "Cocteau da esquerda".

Enquanto ainda existem surrealistas, não serão esquecidas as vítimas do movimento: Desnos[272], virtuose verbal das palavras em liberdade absoluta, artista da "psychopathia sexualis", vítima dos nazistas como membro da Resistência; e Crevel[273], que poderia ter sido o Radiguet do surrealismo e que acabou suicidando-se.

Fica o chefe: Breton[274]. Chefe nato, pela energia, pela seriedade, pela honestidade intelectual que não lhe permite desvios nem transigências. O surrealismo deve-lhe a relativa coesão, como movimento, e todos os impulsos principais: o automatismo, a magia, o "merveilleux", o "humour noir". O que lhe parece faltar é a força criadora. Quanto às suas obras de colaboração com outros poetas, atribui-se a Soupault o romantismo fascinante dos *champs magnétiques* e a Eluard o estranho encanto da *Immaculée Conception.* A maior parte das obras próprias de Breton, como *Poisson so-*

---

272 Robert Desnos, 1897-1945.
Corps et biens (1930); *La Liberté ou l'amour* (1931).

273 René Crevel, 1900-1935.
Mon corps et moi (1925); *La mort difficile* (1926); *Êtes vous fou?* (1929); *Le clavecin de Diderot* (1932).

274 André Breton, 1896-1966.
Mont de piétè (1919); *Champs magnétignes* (com Ph. Soupault, 1921); *Clair de terre* (1923); *Manifeste du Surréalisme. Le poisson solube* (1924); *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1927); *Nadja* (1928); *Second Manifest du Surréalisme* (1930); *L'Immaculée Conception* (com P. Eluard, 1930); *Les vases communicants* (1932); *Le revolver à cheveux blancs* (1932); *Trajectorie du rêve* (1938).
J. Gracq.: *André Breton.* Paris, 1948.
Cl. Mauriac: *André Breton.* Paris, 1949.
M. Carrouges: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme.* Paris, 1950.

luble que acompanhou o primeiro *Manifeste du Surréalisme,* não passa de "*period pieces*". Mas Breton, o teórico do sonho poético, é um autêntico poeta menor em seus momentos de um romantismo fantástico e fantasmagórico, como na novela *Nadja* que sobrevive e sobreviverá, provavelmente, como documento de mentalidade Montparnasse de 1920.

O último descendente do surrealismo fantástico foi Queneau[275], erudito fantástico e fantástico mistificador e sonhador em suas poesias e romances.

O resultado é magro. O surrealismo não conseguiu criar uma literatura nova. À crítica negativa pode-se responder, porém, que o ciclo do surrealismo ainda não terminou. A história dos manifestos, adesões, apostasias e reagrupamento ainda não está completa. E em pouco mais de 50 anos de existência, o surrealismo já criou um novo clima da poesia européia e americana. Muito daquilo que antes parecia experimento isolado ou audácia individual, é hoje técnica geralmente reconhecida e meio de expressão indispensável. O efeito do surrealismo sobre os não-surrealistas é, por enquanto, mais importante do que o próprio surrealismo.

Sobretudo nos países anglo-saxônicos é notável essa repercussão indireta. Ao clima, mais do que à influência do surrealismo, deve-se a purificação da poesia do americano Aiken[276], antigo decadentista que conseguiu afugentar as visões fúnebres e o erotismo doentio, embalando-se numa doce música do sonho. Uma versão mais tipicamente anglo-saxônica dos novos "frissons" surrealistas é *Nightwood,* da americana Djuna Barnes[277], que T. S. Eliot chegou a comparar à poesia elisabetana. Ao surrealis-

---

275 Raymond Queneau, 1902-1976.
Le Chiendent (1933); *Pierrot mon ami* (1943); *Exercises de style* (1947); *Zazie dans le métro* (1959).

276 Conrad Aiken, 1889-1973.
The Charnel Rose (1918); *Priapus and the Pool* (1922/1925); *The Pilgrimage of Festus* (1923); *Preludes to Memnon* (1931); *Brownstone Eclogues* (1942).
H. Peterson: *Melody of Chaos.* New York, 1931.

277 Djuna Barnes, 1892-1982.
Nightwood (1936).

mo converteu-se formalmente o inglês Read[278], antigo poeta "georgiano" e eminente crítico das artes plásticas, lutando sempre na vanguarda. Descobriram-se antecipações do surrealismo na poesia do catalão Folguera[279], elegíaco e grande artista da forma clássica na qual cristalizou experiências especificamente "supra-reais" de "exultación sonora", "presencia de la Mort" e "silenci vegetal". Um movimento paralelo ao surrealismo é o dos checos em torno de Nezval[280]. É poeta tão multiforme como Aragon. Explorou a fundo as vagas recordações da infância. Construiu, com grande elegância verbal e surpreendente riqueza metafórica, um panorama poético da sua cidade de Praga. Nezval sabe fazer tudo: "calligrammes" à maneira de Apollinaire, "féeries" à maneira de Breton, poesias deliberadamente absurdas, hinos à técnica moderna, profundas elegias fúnebres e grandes odes ao comunismo.

No futuro, quando a perspectiva histórica terá reduzido várias distâncias cronológicas e geográficas que hoje nos parecem importantes, então a poesia hermética italiana da época fascista parecerá contemporânea do surrealismo. Assim, também, a poesia da exploração psicológica, nos poetas portugueses em torno da revista *Presença*, de Fernando Pessoa até José Régio, aparecerá como caso especial de poesia surrealista.

Antes de tudo, o surrealismo será apreciado como fase da transição na evolução da poesia espanhola. Depois de ter sido renovada por Darío e Unamuno, e depois de já ter dado poetas de primeira ordem como Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez, a poesia espanhola

---

278 Herbert Edward Read, 1893-1968.
Collected Poems, 1913-1925 (1926); *Collected Poems, 1914-1934* (1935); *Collected Poems* (1946).

279 Joaquim Folguera, 1893-1913.
Poemas de neguit (1915); *El Poema Espars* (1917); *Poemas* (4 vols., 1919/1921).

280 Vitezlav Nezval, 1900-1957.
Pantomima (1924); *O Pequeno Roseiral* (1927); *Poemas da Noite* (1930); *Praga em Chuva* (1936); *O Coveiro Absoluto* (1937); *Cinco Minutos atrás da Cidade* (1939). *Quadros Históricos* (1940); *Contos da Paz* (1950).
F. Soldan: *Nezval e a Última Geração.* Praha, 1933.
L. Kratochvil: *Wolker e Nezval.* Praha, 1936.

do século XX entrou numa época de florescimento multiforme do qual as antologias de Onis e Domenchina dão magnífico testemunho[281], de modo que se pode afirmar sem exagero: a poesia de língua espanhola é por volta de 1920 e 1930 a primeira do mundo: por evolução autônoma e por se ter aberto a benéficas influências estrangeiras. Antes de 1920, o criacionismo e o ultraísmo representavam as formas espanholas de futurismo e dadaísmo. Mas não venceram, porque o poeta mais influente da época, Juan Ramón Jiménez, já tinha encontrado o caminho da "poésie pure", no qual lhe seguirá uma geração inteira de poetas jovens, os juanramonistas; destes se separam dois poetas maiores, Jorge Guillén e Salinas, aparentados, pelo seu conceito da poesia com o neogongorismo; influências gongoristas notam-se em todos os poetas da época, tanto em Jorge Guillén como em García Lorca e Rafael Alberti. Em alguns casos, um gongorismo temporário só serviu como fermento de evolução: assim em Moreno Villa[282], cuja carreira poética é um resumo da evolução da poesia espanhola moderna. Por natureza, esse andaluz robusto é da estirpe de Antonio Machado; mas estreou como juanramonista, poeta sutil, cada vez mais hermético e mais abstrato, elaborando fórmulas gongoristas, aproximando-se da exploração surrealista dos abismos da alma, até encontrar o caminho da poesia popularista, chegando a escrever "coplas" de sabedoria proverbial e música sugestiva. Nada mais significativo do que alguns títulos de volumes desse poeta: *Evoluciones* chama-se um, e outro: *Puentes que no acabam.*

O popularismo é o contrapeso do neogongorismo. Às sutilidades extremas da poesia neobarroca opõem-se as expressões simples, até as expressões simplistas e infantis da poesia popular. Entre esses dois pólos situa-se o episódio do surrealismo espanhol.

---

281 Fr. De Onis: *Antología de la poesía española y hispano-america, 1882-1932.* Madrid, 1932.
J. J. Domenchina: *Antología de la poesía española contemporanea.* México, 1941.

282 José Moreno Villa, 1887-1955.
Carba (1913); *El pasajero* (1914); *Luchas de Pena y Alegría* (1915); *Evoluciones* (1918); *Colección* (1924); *Carambas* (1931); *Puentes que no acaban* (1933); *Salón sin muros* (1938); *Puerta Severa* (1942).

O representante mais autêntico do popularismo na poesia é Vilalón[283], poeta "costumbrista" de Andaluzia, cantor das tauromaquias; era alto aristocrata, de sensibilidade literária requintada. Villalón é folclorista, mas nunca homem do povo. Repara-se que todos os poetas popularistas são andaluzes. Sugere-se a possibilidade da origem puramente literária daquele popularismo, seja através da poesia "proverbial" do andaluz Antonio Machado, seja através da poesia regionalista do andaluz Manuel Machado. O próprio Rafael Alberti, poeta popularista e, depois, socialista, dizia: "El *Romancero General,* el cancionero de Barbieri y sobre todo Gil Vicente fueron mis primeiros guias... Nada o muy poco tiene que ver mi poesía primera con el pueblo." A raiz do primitivismo literário não é, de modo algum, a imitação de poesia ou arte primitiva, o que seria naturalismo; mas o primitivismo é, em toda a parte, deliberadamente antinaturalista, na pintura de Henri Rousseau assim como no estilo neogótico do expressionismo alemão. É preciso lembrar a tese de Worringer sobre a relação entre primitivismo e angústia na arte medieval e dos negros[284]. A angústia é o traço característico da poesia popularista de García Lorca, *Poeta en Nueva York,* os temas sociais da sua poesia. A poesia política, anarquista ou socialista, de muitos poetas espanhóis contemporâneos, não é, como se podia supor, a conclusão direta da poesia popularista dos mesmos poetas; interpõe-se uma fase surrealista. Mas a esta os poetas espanhóis não chegaram diretamente pela imitação de modelos franceses, e sim através de uma fase gongorista.

O neogongorismo espanhol[285] foi, no início, um movimento de filólogos e críticos: reabilitação e reinterpretação de um grande poeta que fora desprezado e caluniado pela rotina dos acadêmicos e críticos incompreensíveis. O mexicano Alfonso Reyes foi dos primeiros; seguiram-lhe Miguel Artigas e José María de Cossío; e, enfim, Dámaso Alonso[286] deu

---

283 Fernando Villalón Daoiz y Halcón, Conde de Miraflores, 1881-1930.
Andalucía la Baja (1927); *Romances del 800* (1929).

284 W. Worringer: *Formprobleme der Gotik.* Muenchen, 1911.

285 Fr. Ichaso: *Góngora y la nueva poesía.* Habana, 1927.

286 Dámaso Alonso, 1898-1990.
Poemas Puros, Poemillas de la ciudad (1921); *El viento y el verso* (1925); *Hijos de la ira* (1944); *Hombre y Diós* (1955).

a sua magnífica edição das *Soledades.* Alonso, juanramonista no começo, também foi dos primeiros que imitaram a Góngora, realizando algumas poesias de pureza e condensação notáveis. Desde então, quase nenhum poeta espanhol escapou ao neogongorismo; o próprio Rafael Alberti teve a audácia de compor uma *Soledad tercera.* O maior neogongorista é Gerardo Diego[287], que chegou a organizar, e, 1927, uma *Antología poética en honor de Góngora,* ao lado de uma antologia da poesia espanhola contemporânea. Diego é um poeta de muita versatilidade, que chegou a transformar o vanguardismo radical em neoclassicismo. Diego já foi juanramonista; já imitou a poesia castelhana de Antonio Machado; já acertou de maneira mais segura o tom da poesia popular. Começou como ultraísta, para acabar como sonetista tradicional. No meio dessa carreira vertiginosa há uma fase gongorista, culminando na *Fábula de Equis y Zeda,* seguida de uma fase surrealista das mais audaciosas. Alberti também aderiu ao gongorismo para abandoná-lo, depois, de modo que o movimento não parece passar de uma moda efêmera. Mas não é tanto assim. O neogongorismo espanhol coincide exatamente com a redescoberta de Donne e o "donnismo" na Inglaterra; e, mais, com a reabilitação da poesia barroca alemã – Gryphius, Hofmannswaldau – por Benjamin e Cysarz, e com a reabilitação dos poetas "précieux" franceses do século XVII por Bremond. Nessa época Bahr, Sacheverell Sitwell e D'Ors inauguraram uma verdadeira moda internacional do Barroco; e embora houvesse muito jornalismo superficial nesse movimento, não se deve o sucesso dos propagandistas à conspiração de uma clique. A poesia moderna, mesmo quando longe de imitar estilos históricos, revela analogias surpreendentes com a poesia barroca. Em Góngora, na "metaphysical poetry" de Donne, nos poetas da "escola silesiana", no preciosismo dos marinistas italianos e franceses nota-se o choque violento

287 Gerardo Diego, 1896-1987.
El romancero de la novia (1920); *Imagens* (1922); *Fábula de Equis y Zeda* (1922); *Soria* (1923); *Manual de Espumas* (1924); *Versos humanos* (1925); *Viacrucis* (1931); *Poemas Adrede* (1932).
Dám. Alonso: "La poesía de Gerardo Diego". (In: *Ensayos sobre poesía española*, 2.ª ed. Buenos Aires, 1946.)
A. Gallego Morell: *Vida y poesía de Gerardo Diego.* Barcelona, 1956.

das metáforas que substituem os termos próprios, conseguindo-se assim uma completa transfiguração lírica da realidade; e a poesia moderna não faz outra coisa senão deformar a realidade objetiva e sintática para chegar ao mesmo fim. Poucas antologias da poesia espanhola moderna deixam de incluir o seguinte poema, altamente significativo, de Dámaso Alonso:

> "Esta es la nueva escultura:
> Pedestal, la tierra dura.
> Ámbito, los cielos frágiles.
> El viento, la forma pura,
> Y el sueño, los paños ágiles."

Neste poema, uma série de metáforas gongoristas exprimem de maneira mais exata o espírito da arte "moderna": a função demiúrgica da poesia, a onipotência das imagens, satisfazendo desejos infantis e primitivos, a lógica do sonho. É pleno surrealismo. Em conclusão pode-se afirmar: o neogongorismo foi o caminho especialmente espanhol para chegar ao surrealismo. Este já estava presente, em germe, na poesia popularista – dão testemunho disso as angústias tremendas e o grande papel do sonho no *Romancero gitano* e no *Poema del Cante Jondo,* de García Lorca. Existem analogias evidentes entre a mentalidade barroca e a mentalidade do século XX. O surrealismo, que é a poesia barroca desta época neobarroca, pode evoluir na direção da "poésie pure", como a poesia mística do século XVII; ou então, pode chegar às afirmações diretas de uma poesia revolucionária. Assim como Eluard e Aragon, assim como Spender e seus camaradas, os jovens poetas espanhóis percorreram esse caminho até o fim, amargo ou vitorioso.

García Lorca[288] é o mais famoso dos poetas espanhóis contemporâneos. Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez pertencem à gera-

---

288 Federico García Lorca, 1899-1936.
Poesias: *Livro de Poemas* (1921); *Canciones* (1937); *Romancero gitano* (1928); *Poema del Cante Jondo* (1931); *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1935); *Obras* (1938); *Poeta en Nueva York* (1940).
Teatro: *Mariana Pineda* (1928); *La Zapatera Prodigiosa* (1930); *Bodas de sangre* (1933); *Yerma* (1934); *Rosita* (1935); *Así que pasen los años* (1936).

ção anterior. Quanto aos outros, este ou aquele crítico pode preferir Jorge Guillén. Contudo, García Lorca é, sem dúvida, o mais inspirado e o mais completo de todos. Mas não a este fato ele deve a glória. Duas vezes o seu nome conquistou o mundo: primeiro, a propósito da poesia pitoresca e colorida do *Romancero gitano*, do qual saíram, ainda em vida do poeta, em 1928 e 1936, nada menos que sete edições; foi, além disso, o primeiro livro de poesia espanhola desde a Renascença que foi traduzido para outras línguas e fez sensação em Paris. Depois, quando, nos primeiros dias da contra-revolução na Espanha, o poeta foi assassinado. Desde então, o nome de García Lorca tornou-se símbolo de revolução poética e poesia revolucionária. Mas García Lorca é muito mais do que um poeta folclórico-pitoresco; e, embora fosse partidário da República Espanhola, são raros na sua obra os versos de significação política. A morte do poeta parece ter sido menos um ato de ação deliberadamente contra-revolucionária do que de brutalidade estúpida; não caracteriza o destino do poeta, mas a fatalidade dos seus assassinos. A verdadeira "causa mortis" foi o inconformismo do poeta; esse inconformismo que é proverbialmente espanhol. Nesse sentido, García Lorca foi, embora homem de alta cultura literária, um filho típico do povo espanhol: o poeta do *Romancero gitano,* o poeta popular de Sevilla –

> "Oh ciudad de los gitanos!
> Quién te vió y no recuerda!
> Que te busquen en mi frente
> Juego de luna y arena."

Por mais bonitos que sejam esses versos, certos críticos não se conformam com o sucesso dessa poesia que lhes parece pitoresca, anedótica: "cromo"

E. del Río: *Federico García Lorca.* New York, 1941.
E. Honig: *García Lorca.* Norfolk, Conn., 1944.
A. de La Guardia: *García Lorca. Persona y creación.* 2.º ed. Buenos Aires, 1945.
J. A. Crow: *Federico García Lorca.* Los Angeles, 1945.
G. Diaz Plaja: *Federico García Lorca. Estudio Crítico.* Buenos Aires, 1948.
J. M. Flys: *El lenguaje poético de García Lorca.* Madrid, 1955.
J. L. Schonberg: *García Lorca. L'homme, l'oeuvre.* Paris, 1957.
A. Belamik: *Lorca.* Paris, 1962.

fácil. Enquanto os admiradores de García Lorca teimam em considerar o *Romancero gitano* como "retrato" poético da Andaluzia, é difícil responder àquelas restrições. A verdadeira medida do livro resulta, porém, da comparação com os dramas rústicos de García Lorca, sobretudo com a tragédia *Bodas de Sangre.* Pedro Salinas apontou, com razão, a estilização da vida camponesa nesses dramas; a poesia "popular" e "primitiva" de García Lorca não é literalmente "popular" ou "primitiva". É produto de uma certa "filosofia": o do "hombre natural" de que é o representante mais perfeito o cigano; por isso dedicou Lorca aos ciganos seu livro de versos, que não é "retrato" da Andaluzia, mas a transfiguração musical daquela "filosofia"; para tanto, o poeta adotou conscientemente os processos de adaptação do folclore musical, do seu admirado amigo De Falla. Os homens primitivos, nos versos e nas peças de Lorca, não só os camponeses e ciganos de Andaluzia. Lembrou-se, a propósito de *Bodas de Sangre,* uma outra tragédia rústica: *Riders to the Sea,* de Synge; o ambiente poético é o mesmo. O estilo é aparentado. Synge falara da combinação de elementos naturalistas e elementos simbolistas na arte moderna. Naturalista, na peça de Synge e na peça de García Lorca, é o fatalismo sombrio; mas é justamente este que, no espanhol, se reveste de expressões não naturalistas e nada regionalistas, expressões simbólicas e às vezes já herméticas. O crítico inglês Hendry quis reconhecer na angústia trágica de García Lorca um eco longínquo da catástrofe de 1898; com igual ou maior razão podem suas tragédias ser interpretadas como profecias da tragédia espanhola de 1936, da grande Tragédia Espanhola de ódio e sangue. O poeta-profeta não pode falar em afirmações diretas. Só pode aludir. O recurso para tanto é o estilo de "alusão" e "elusão" do poeta que Lorca estudara tanto: o estilo de Góngora. E García Lorca também falou em alusões gongoristas:

> "Córdoba
> Lejana y sola."

O neogongorismo de García Lorca chega ao auge no seu último volume, *Poeta en Nueva York*; em odes complicadas e obscuras, o poeta exprime o seu horror diante dos artifícios detestáveis e até nojentos da civilização técnica de grande cidade, a *Ciudad sin sueño*; sobretudo os matadouros enormes sugerem-lhe visões apocalípticas de sangue e putrefação.

Ao artifício da civilização, que escraviza o homem, García Lorca opusera o homem livre, o "hombre natural", fora das convenções da sociedade: o cigano. Aos ciganos andaluzes, não aos próprios andaluzes, estava dedicado o *Romancero gitano*, e lembra-se que Góngora, depois de ter celebrado nas *Soledades* o estado natural da humanidade, também gostava de fazer canções de ciganos. É como um derivativo do homem que vive em angústia; afinal, a poesia mais famosa do *Romancero gitano* é aquela que descreve a perseguição implacável dos ciganos livres pelas forças da autoridade estabelecida: o *Romance de la Guardia Civil Española.* O *Romancero gitano* é um livro pitoresco, mas revela pouco da proverbial alegria mediterrânea. é um livro sombrio, patético, em que se trata de violência, assassinatos, violação, tragédias do sexo e do sangue. Observou-se bem que García Lorca é um poeta noturno, e que o sangue exerce sobre ele uma espécie de obsessão. Dessas visões, o poeta gosta de fugir para as recordações da infância, imitando com virtuosidade o tom das canções infantis, como no famoso *Romance de la Luna Luna.* Mas as suas recordações da infância também são sombrias, até sinistras, sempre interrompidas pelo doloroso "Ay! Ay!" do menino desamparado; e esse "Ay! Ay!" repetido como uma "idée fixe", é o "leitmotiv" do *Poema de Cante Jondo:* ainda poesia popularista, mas toda noturna, hermética assim como é hermético o infantilismo intencional dos surrealistas. García Lorca chegara, através do gongorismo, ao surrealismo. Surrealista é o drama enigmático *Así que pasen los años.* Surrealista é a expressão definitiva de sua angústia social, no *Poeta en Nueva York,* em poesias como *Ciudad sin sueño, Nocturno del Hueco, Nueva York: Oficina e Denuncia.* E todas as visões americanas são apagadas pelo eco do "llanto inmenso – no se oye otra cosa que el llanto":

> "Oh, pueblo perdido
> en la Andalucía del llanto"

García Lorca escreveu, no fim da sua curta vida, "otro llanto inmenso": o *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías.* Neste maior dos seus poemas volta a obsessão do sangue derramado:

> "No.
> Yo no quiero verla!!"

Mas a tragédia do toureiro esmagado já estava musicalmente transfigurada pela música do refrão: "A las cinco de la tarde"; e a elegia acaba na música de um "recuerdo triste por los olivos". A partir desse momento a poesia de García Lorca esclarece-se duma maneira "mediterrânea". Na *Oda a Salvador Dalí* ocorre-lhe a imagem serena de

"... la mar poblada con barcos y marinos" –

– é como se o agonizante chegasse a ver o céu aberto. A última palavra da poesia de García Lorca é a *Oda al Santíssimo Sacramento del Altar*, com o final que em versos de metrificação disciplinada mata a angústia:

"Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
Para tu horror perenne de agujero sin fondo.
Oh, Cordero de tres voces iguales!
Sacramento inmutable de amor y disciplina!"

Rafael Alberti[289], embora nunca obtivesse a ressonância internacional de García Lorca, não tem importância histórica menor. Seu caminho foi mais tortuoso e ainda não terminou. Sua obra é, graças à sua engenhosa virtuosidade verbal, um resumo da história da poesia espanhola moderna. Na poesia folclórica encontrou Alberti, precoce, a primeira oportunidade para exercer suas faculdades imitativas, imitando não apenas os poetas antigos que ele mesmo citou, mas também a García Lorca, com felicidade particular o tom infantil do companheiro:

---

289 Rafael Alberti, 1902-1989.
Marinero en Tierra (1925); *Cal y Canto* (1929); *Sobre los Angeles* (1929); *Consignas* (1933); *13 Bandas y 48 Estrellas, Poema del Mar Caribe* (1935); *Poesías* (1935) *Poesías* (1940); *Entre el Clavel y la Espada* (1941); *Pleamar* (1946); *Arion* (1948).
P. Salinas: "La poesía de Rafael Alberti". (In: *Literatura Española, Siglo XX.* México, 1941.)
C. Proll: "The Surrealist Element in Rafael Alberti". (In: *Bulletin of Hispanic Studies.* XVII, 1940.)
E. Proll: "Popularismo and Barroquismo in the Poetry of Rafael Alberti". (In: *Bulletin of Hispanic Studies,* XIX, 1942.)

"pirata de mar y cielo,
si no fuí ya, lo seré..."

Parecia destinado a ser um novo Garcilaso, embora nada aristocrático. Um "Garcilaso para o povo". O gongorismo da *Soledad tercera* parecia mero episódio; mas foi a fase indispensável de transição para o surrealismo do volume *Sobre los ángeles.* O livro não é nada "angélico" no sentido tradicional da palavra: apresenta um mundo deserto, frio, cheio de objetos destroçados e absurdos, "espanto de tinieblas sin voces", como nos quadros surrealistas de Salvador Dalí, amigo do poeta. Nesse deserto frio aparece o

"Ángel de luz, ardiendo,
oh, ven!, y con tu espada
incendia los abismos donde yace
mi subterraneo ángel de las nieblas;"

e aparecem o "Ángel Bueno" , o "Ángel del Misterio", o "Ángel de los Números", todo um exército de "espíritus de seis alas" , ressurreição feliz de um mundo poético que Rilke e Cocteau não esgotaram, e que fascinará os jovens poetas de dois continentes. Os anjos de Alberti, embora descendentes de Cocteau, já foram comparados aos de Blake; e pode-se acrescentar que o visionário Blake também foi revolucionário. Alberti, ao pôr-se "al servicio de la revolución espanõla y del proletariado universal", saiu do hermetismo surrealista: para whitmanianismo do volume antiimperialista *13 bandas e 48 estrellas*. *Poema del mar Caribe;* e para a poesia propagandista de *De un momento a otro.* No exílio, depois da desgraça, Alberti passou por uma fase de poesia caricatural, goyesca, e outra, de violência trágica. Seus últimos volumes revelam, sem que o poeta renunciasse à sua ideologia, a procura de disciplina clássica. Para ele também, o ciclo da revolta modernista está encerrado.

. . . .

Capítulo II

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

UM ESBOÇO

A ÉPOCA PRESENTE não pertence, por definição, à História; suas expressões literárias ainda não podem ser objeto da historiografia literária. Mas uma exposição, na qual já se incluíram os movimentos modernistas, não pode deixar de discutir as tendências contemporâneas. Pois os modernismos continuam agindo; seus líderes, ainda vivos ou só recentemente falecidos, continuam determinando ou modificando as correntes de hoje; o penúltimo capítulo deste livro, que trata da revolta dos modernismos, ficaria incompleto se fosse fixada uma data arbitrária – 1914 ou 1930 ou 1945 – para "encerrar o assunto".

Apenas, essa continuação não pode empregar os mesmos conceitos historiográficos dos capítulos precedentes. Critérios ideológicos e estilísticos orientarão o caminho; mas não chegarão a fornecer o fio de uma exposição historiográfica; pois o assunto deste capítulo ainda não é "história". Impõe-se o método de exposição panorâmica.

A primeira tendência dominante da época é o irracionalismo. É irracionalista o fundo de todos os modernismos, de todos os primitivismos e do surrealismo, do realismo "mágico", do existencialismo; irracionalista até é o neo-realismo que se entrega de todo à realidade, isto é, a um fenômeno que

não pode ser completamente analisado com os recursos da "Ratio". Mas a força do irracionalismo revela-se sobretudo nas modificações que conseguiu imprimir a movimentos bastante racionalistas. O imoralismo de Gide, tão imbuído de lúcido "moralismo" francês, deve sua repercussão universal principalmente às oscilações menos racionalistas do autor das *Nouritures terrestres*: à revolta contra a família, à glorificação dos instintos, à interpretação anarquista de Dostoievski. Por um momento até parecia que o gidianismo criaria um neo-romantismo: quando Marcel Arland[1], como porta-voz da mocidade da primeira após-guerra, falou em novo "mal du siècle". Mas intervieram outros "males", mais urgentes e mais dolorosos, inclusive aqueles de que a psicanálise[2] se ofereceu como remédio, degenerando logo em sintoma. Eis mais um movimento de fundo racionalista – o velho Freud era racionalista intransigente – que servirá de arma aos mais diversos irracionalismos.

Mas houve resistências. Inacessível ao irracionalismo ficou durante muito tempo a Inglaterra, com sua forte tradição liberal. Um centro dessa resistência foi o grupo de Bloomsbury, apesar da presença de um modernista como Virgília Woolf; mas E. M. Forster, Lytton Strachey, o grande economista Keynes eram espíritos do tipo do século XVIII, cépticos, irônicos, liberais ao ponto de fazer as maiores concessões ao antiliberalismo. Homem do século XVIII, que viveu no nosso por mero engano, também foi Norman Douglas[3], talvez o último da grande raça dos ingleses que preferiram passar a vida na Itália: em seus romances, compostos de conversas espirituosas, e em seus livros de viagens sobrevive uma fase "halciônica", hoje já lendária, da vida européia: de férias permanentes na ilha de Capri e na região costeira de Positano, Amalfi, Ravello, onde os pescadores ainda acreditam encontrar sereias em suas redes. "Siren Land", que virou fábula encantadora.

---

1 Marcel Arland, 1899-1986.
L'Ordre (1929).
J. Duvignand: *Marcel Arland.* Paris, 1962.

2 Cf. "As revoltas modernistas", nota 195.

3 Norman Douglas, 1868-1952.
Siren Land (1910); *South Wind* (1917); etc.
H. M. Tomlinson: *Norman Douglas.* London, 1931.
R. M. Dawkins: *Norman Douglas.* London, 1952.

Grande parte da mocidade francesa ficou fiel às lições de Alain[4], por cujas classes no Lycée Henri IV passara, continuando depois a ler os "Propos", as crônicas em que o mestre expôs suas teorias de um radicalismo político, religioso e literário à maneira tipicamente francesa. Alain foi o Sócrates de Paris entre as duas guerras. Ao seu lado fez figura de profeta clamando no deserto o intratável Julien Benda[5], defendendo contra a influência corrosiva do irracionalismo bergsoniano o mais rígido classicismo-racionalismo da tradição francesa; e denunciando, como "trahison des clercs", a exploração indevida dessa tradição pelos reacionários da "Action française".

Alain e Benda podiam colaborar na *Nouvelle Revue Française*, revista que abrigou, com ecleticismo bem liberal, as colaborações de Gide e Claudel, Valéry e Mauriac, Schlumberger e Thibaudet, Benjamin Crémieux e Ramón Fernández. A esse ecleticismo deveu a revista sua influência internacional: foi lida em Roma e em Amsterdam, em Madri e em Buenos Aires. E em toda a parte desejava-se criar uma revista dessas, como foco da vida intelectual da nação, como órgão de um modernismo refreado pela inteligência tradicionalista. Mas nem em toda a parte se realizou esse desejo. Foi o tempo em que a influência moral de Croce[6] cresceu imensamente na Itália – sua revista *Critica* foi o último reduto do antifascismo – à medida em que diminuiu sua influência literária: venceram o fragmento na prosa e o hermetismo na poesia, movimentos de fuga do regime fascista, ao qual aderiram, porém, os intelectuais que tinham orientado a *Voce* e a *Ronda*, as grandes revistas de renovação literária italiana. Por motivo dessa generalizada "trahison des clercs" não haverá uma *Nouvelle Revue Française* na Itália.

Houve uma, em proporções reduzidas, na Holanda. *Forum* teve como propaganda a "europeização" do país ortodoxamente calvinista, em

---

4 Alain (pseudônio de Emile Chartier), 1868-1951.
Propos d'Alain (1908/1914); *Éléments d'une doctrine radicale* (1925); *Le citoyen contre les pouvoir* (1926); *Propos de literature* (1934); etc.
H. Mondor: *Alain.* Paris, 1953.

5 Julien Benda, 1867-1956.
L'Ordination (1912); *Belphégor* (1918); *La thahison des clercs* (1927); *Appositions* (1930); *La France Byzantine* (1945).
J. P. Sold: *Les idées de M. Julien Benda.* Luxembourg, 1930.

6 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 183.

que até então só houvera duas oposições igualmente ortodoxas: a dos católicos e a dos esteticistas. Menno ter Braak[7] foi um espírito livre no sentido da "disponibilité" gidiana: individualista extremado, lutando contra todo e qualquer obscurantismo com as armas do nietzschianismo: contra o cristianismo de todos os credos, sobretudo, e contra a mediocridade intelectual que se fantasiava de elevação poética. Em certo momento, o paganismo desse "político sem partido" parecia encontrar-se com as tendências antidemocráticas da época. Foi, exatamente, o momento em que esse espírito bem século XVIII abandonou a "disponibilité" para atacar o nacional-socialismo alemão; e no dia em que os invasores ocuparam o país, esse maior dos ensaístas holandeses escolheu a liberdade pelo suicídio.

Só um país teve realmente sua própria *Nouvelle Revue Française*: a Espanha. A *Revista de Occidente* foi o órgão pelo qual Ortega y Gasset[8] "europeizou" a Espanha, abrindo-a a todas as influências que ele mesmo experimentara, sobretudo à das "Geiteswissenschaften" alemãs. A originalidade de sua filosofia, meio neokatiana, meio vitalista, é duvidosa. Acima das dúvidas está o talento literário de Ortega y Gasset, talvez o mais espirituoso "expositor" de idéias do século XX. Seus méritos como divulgador do pensamento de Dilthey, Max Weber, Werner Jaeger, Croce e tantos outros nos dois continentes do mundo ibérico são incomensuráveis. Mas toda a clareza do grande estilista não impediu que surgissem equívocos: seu livro sobre a *Rebelión de las massas*, denunciando a ascensão do "señorito", do homem-massa de todas as classes, inclusive e sobretudo de classe média, que usa os recursos da técnica sem dar importância à teoria científica, a

---

7 Menno ter Braak, 1902-1940.
Carnaval der burgers (1930); *Afscheid van Domineesland* (1931); *Démasqué der schoonheid* (1932); *Politicus zonder partij* (1934); *Van oude en nieuwe Christenen* (1937).
Obras edit. por H. A. Gomperts e outros, 7 vols. Amsterdam, 1950/1952.
H. Marsman: *Menno ter Braak.* Amsterdam, 1939.

8 José Ortega y Gasset, 1883-1955.
El Espectador (1916/1934); *España invertebrada* (1921); *El tema de nuestro tiempo* (1923); *La deshumanización del arte* (1925); *La rebelión de las masas* (1930); etc.
J. Sanchez Villaseñor: *Ortega y Gasset, pensamiento y trayectoria.* Buenos Aires, 1945.
J. Ferrater Mora: *Ortega y Gasset.* London, 1956.
P. Canto: *El caso Ortega y Gasset.* Buenos Aires, 1958.

base da nossa civilização, foi interpretada como denúncia da ascensão das massas do povo, do proletariado. Assim como o nietzschiano ter Braak, também Ortega parecia antidemocrático. E talvez fosse. Caro só lhe foi o liberalismo. Mas este sucumbiu junto com a democracia espanhola. Ortega y Gasset não se suicidou. Mas a *Revista de Occidente* morreu.

Em seu ensaio "Cosmopolitismo" (*Revista de Occidente*, dezembro de 1924), Ortega já tinha denunciado "a falência dos intelectuais", sua incapacidade de mandar, de dirigir a História. Parece profecia do destino de Jules Romains.

Jules Romains[9], inspirado por ambição desmesurada, sempre quis opinar sobre tudo; antes de 1939 fez até uma estranha tentativa de intervir

---

9 Jules Romains (pseudônimo de Louis Farigoule), 1885-1972. (Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 130.)
Poesia: *La Vie unanime* (1908); *Un Être en marche* (1910); *Odes et Prières* (1913); *Les Quatre Saisons* (1917); *Europe* (1919); *Amour, Couleur de Paris* (1921); *Ode génoise* (1925); *Chants des dix Annés* (1928); etc.
Teatro: *Cromedeyre-le-Vieil* (1920); *M. Le Trouhadec saisi par la débauche* (1923); *Knock ou Le Triomphe de la Médecine* (1924); *Le Dictateur* (1926).
Romance: *La Mort de Quelqu'un* (1911); *Les Copains* (1913); *Psyché* (I *Lucienne,* 1922, II *Le dieu des corps,* 1928; III *Quand le navire,* 1929); *Les hommes de bonne volonté* (I *Le 6 Octobre,* 1932; II *Le Crime de Quinette,* 1932; III *Les amours enfantines,* 1932; IV *Eros de Paris,* 1932; V *Les Superbes,* 1933; VI *Les Humbles,* 1933; VII *Recherche d'une Église,* 1934; VIII *La Province,* 1934; IX *Montée des Périls,* 1935; X *Les Pouvoirs,* 1935; XI *Recours à l'abîme,* 1936; XII *Les Créateurs,* 1936; XIII *Mission à Rome,* 1937; XIV *Le drapeau noir,* 1937; XV *Prélude à Verdun,* 1938; XVII *Vorge contre Quinette,* 1939; XVIII *La douceur de la vie,* 1939; XIX *Cette grande lueur à l'Est,* 1941; XX *Le monde est ton aventure,* 1941; XXI *Journées dans la montagne,* 1942; XXII *Les Travaux et les Jours,* 1943; XXIII *Naissance de la bande,* 1944; XXIV *Comparations,* 1944; XXV *Le tapis magique,* 1945; XXVI *Françoise,* 1945; XXVII *Le 7 Octobre,* 1946); *Le fils de Jerphanion* (1956).
L. Spitzer: *Stilsprachen.* Muenchen, 1928.
M. Israel: *Jules Romains, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1931.
A. Cuisenier: *Jules Romains et l'Unanimisme.* Paris, 1935
F. Walter: *Unanimism and the Novels of Jule Romains.* New York, 1936.
N. Martin-Desliais: *Jule Romains ou Quand les Hommes de Bonne Volonté se cherchent.* Paris, 1952.
M. Berry: *Jules Romains. Sa vie, son oeuvre.* Paris, 1953.
A. Cuisenier: *Jules Romains et Les Homens de Bonne Volonté.* Paris, 1954.

pessoalmente na política internacional. Esses erros prejudicaram-lhe muito a reputação. Chegou-se a duvidar de sua inteligência. Romains é, no entanto, um grande intelectual. Foi discípulo dos mais brilhantes da École Normale Supérieure, da Rue d'Ulm, dessa alta escola da democracia radical francesa. É dono de imensa cultura científica, histórica e sociológica. Antes de tudo, é poeta. Certo dia, no tumulto das multidões na Rue d'Amsterdam, atingiu-o a inspiração de criar a poesia da massa anônima e de sua *Vie unanime,* a poesia do unanimismo[10]. Essa poesia, fenômeno típico do otimismo europeu de antes de 1914, está hoje meio esquecida; o que não diminui o valor de muitos versos de Romains nem a importância histórica daquela grande inspiração. Naquele tempo, Paris ainda era incontestavelmente a capital da Europa e do mundo. A cidade da revolução, de Napoleão, da "republique universelle et fraternelle" de Hugo, a cidade na qual até um pequeno "hôtel garni" da cité se chama "Au Bonheur du Genre Humain", não pode deixar de inspirar idéias universalistas: do Unanimismo de Paris até o unanimismo da Europa:

"Il faut bien qu'un jour soit humanité".

Romains, utopista de quatro costados, nunca aderiu ao socialismo científico de Marx. Seu socialismo é o utópico, tipicamente francês, dos Saint-Simon, Fourier, Proudhon. É socialismo no sentido em que se chamava "radical-socialista" o principal partido burguês, republicano e laicista da Terceira República. A Obra imensa de Jules Romains, culminando justamente no tempo em que a Terceira República foi derrotada e destruída, é algo como um "À la recherche du temps perdu" da democracia francesa, ampliada até formar um "À la recherche de l'humanité". A ambição de Romains não tem limites: quis ser o Napoleão literário da Europa, de uma Europa novamente liderada pela França. Empregando processos novelísticos mais ou menos tradicionais, não muito distantes da técnica de Zola, escreveu Romains a história de Paris e da França, de 1908 até 1933. É o "roman à clef" da nossa época: um repositório grandioso de fatos sociais, ligados por evocações poéticas; é a prosa do unanimismo. Só um homem de otimismo enorme, quase monstruoso, era capaz de sentar-se à mesa, em 1932, com o intuito de escrever um ciclo de 27 romances para justificar esse otimismo.

10 Cf. " A época do equilíbrio europeu", nota 130.

Mas aconteceu que a "bonne volonté" não chegou a impedir a catástrofe. Talvez Romains tenha empreendido, em 1934, em 1939, aquelas tentativas esquisitas de intervir pessoalmente na política internacional para salvar a paz, porque quis salvar o sentido da sua obra. Mas quando, em 1938, escreveu *Prélude à Verdun* e *Verdun*, já se preparava a nova Verdun, desta vez defendida por um Petain diferente, sem oferecer resistência; e quando terminou, em 1939, o volume XVIII, *La douceur de la vie*, esta "douceur" já acabara.

Que fica? Ficam, sobretudo, as imagens de Paris, da grande cidade, em todas as horas do dia, em todos os bairros; da vida de todas as classes, em momentos decisivos da sua agitada história. Quanto à obra em conjunto, já parece certa a importância histórica; mas apenas a histórica.

Foram, principalmente, três acontecimentos históricos que causaram a falência do intelectualismo: as duas guerras mundiais e, entre elas, a guerra civil espanhola. Quanto a esta última e quanto à Segunda Guerra Mundial, os fatos são evidentes. Mas quanto à Primeira Guerra Mundial, nota-se uma diferença. Pois as repercussões imediatas do conflito no terreno literário não foram de grande importância. As poesias escritas entre 1914 e 1918 encontraram algum eco no público, mas muito menos entre os literatos; pois os poetas patrióticos assim como os poetas pacifistas e revoltados contra a carnificina escreveram, quase sempre, em versos "clássicos", sem contato com o modernismo. Por outro lado, os romances de guerra escritos durante a própria guerra e quase sempre só publicados depois do armistício, por motivo de censura, foram rapidamente esquecidos. A guerra foi mesmo esquecida depois de 1918; para ser relembrada só dez anos depois, como para preludiar o novo conflito. É um dos fenômenos mais estranhos de toda a história literária[11].

A poesia das trincheiras foi revoltada ou desesperada ou revolucionária: mas sempre em versos harmoniosos, tradicionais, muito longe daquela tempestade que no terreno literário correspondia à político-militar. Nem Jean-Marc Bernard nem Sassoon nem Isaac Rosenberg eram

11 C. Falls: *War Books. A Critical Guide.* London, 1930.
H. Cysarz: *Zur Geistesgeschichte des Weltkrieges. Die dichterischen Wandlungen des deutschen Kriegsbildes*. Halle, 1931.

modernistas. A maior força e inteligência poética entre as vítimas dessa primeira guerra, Wilfred Owen, achou que "the poetry is in the pity": uma tese que foi expressamente condenada por Yeats. Essa poesia parecia ter perdido, com o fim da guerra, a razão de ser. Foi injustamente esquecida.

Dos romances que a guerra produziu, só poucos escaparam à censura, de modo que podiam ser publicados ainda durante o conflito. Sobretudo e em primeira linha o maior deles, *Le feu*, de Barbusse; depois, os contos antimilitaristas do alemão Leonhard Frank, publicados na Suíça; e *Kobilek*, o diário de guerra do futurista italiano Soffici. Logo depois do armistício saiu outra obra digna daquela de Barbusse: *Les croix de bois,* do boêmio "montmartrien" Dorgelès[12]. Ainda foi um grande sucesso. Mas logo depois cai o pano do esquecimento.

A necessidade íntima de "ajustar contas com a guerra" só subsistia, por enquanto, nas nações que deviam à vitória dos aliados a libertação nacional ou o restabelecimento da sua liberdade. O grande humorista checo Hašek resumiu a resistência obstinada de sua nação à dominação austríaca. O romeno Rebreanu descreveu os horrores da guerra nos Bálcãs e da repressão bárbara contra supostos ou verdadeiros traidores no exército austro-húngaro. Também poderiam contar coisas assim os russos. Mas não existe nenhum romance russo da Primeira Guerra Mundial: a revolução e a guerra civil absorveram a atenção toda.

Um capítulo à parte é a reação dos vencidos. Os alemães e os austríacos silenciaram completamente. Aqueles só recuperarão mais tarde a voz do protesto. Mas ninguém escreveria o epitáfio da velha Monarquia Austríaca: nem os húngaros, checos, poloneses que conquistaram pelo desfecho da guerra a independência nacional; nem os italianos e romenos que se incorporaram às suas pátrias, engrandecidas pela vitória. A velha Áustria só foi pátria perdida para os que não tiveram outra pátria para aderir a ela: para os judeus austríacos. Um deles, Joseph Roth[13], escritor de rara força evocativa do estilo, meio irônico,

---

12 Roland Dorgelès (pseudônimo de Roland Lécavelé), 1886-1973.
Les croix de bois (1919); *Le Cabaret de la Belle Femme* (1919); etc.

13 Joseph Roth, 1894-1939.
Die Flucht ohne Ende (1927); *Radetzkymarsch* (1932); *Die Kapuzinergruft* (1938); *Die Legende vom heiligen Trinker* (1939).

meio sentimental, e de profunda seriedade, deixou numa trilogia de romances o monumento da monarquia habsbúrgica, à qual ficou fiel até o fim. O "heiliger Trinker" (bêbado sagrado) morreu no exílio parisiense, diziam que de "delirium tremens"; mas na verdade, a absorção violenta da Áustria pela Alemanha nazista que, destruindo as últimas esperanças de uma restauração, quebrou o coração ao mais fiel dos filhos do império desaparecido.

Vencida também estava, em certo sentido, a Itália, que não tirou da guerra as vantagens esperadas, experimentando, porém, tremenda crise social e política. O romance dessa crise é *Rubé*, de Borgese[14], a história do intelectual médio que, depois dos anos passados na trincheira em liberdade meio selvagem, não consegue mais enquadrar-se na vida civil, metendo-se em aventuras e escaramuças políticas: foi a previsão exata do fascismo. E um vencido particular foi o poeta americano Cummings[15], este, sim, modernista dos mais radicais, discípulo de Pound e Gertrude Stein que nunca conseguiu curar-se do trauma psíquico de sua longa prisão na França, suspeito, por equívoco, de espionagem. *The Enormous Room*, publicado em 1922, foi o verdadeiro epitáfio da Primeira Guerra Mundial: guerra fracassada, vida fracassada.

Quase ao mesmo tempo, um outro americano, Dos Passos[16], publicou *Three Soldiers:* o romance da guerra na frente francesa, vista pelos olhos de um soldado não diretamente interessado no conflito. O que hoje nos importa é a repercussão inesperada desse livro: grande sucesso, filmagem, etc., sem que se prestasse atenção à tendência. O público e a crítica só perceberam o lado romântico ou pseudo-romântico da guerra nas trincheiras e da vida dos soldados na França. Como se fosse uma grande aventura. Também interpretaram assim o romance de guerra na frente francesa: *The Spanish Farm* (1924), do inglês Ralph Mottram; o filme tirado desse livro chamava-se *Roses in Picardy*. Quiseram esquecer o horror.

---

14 Cf. "As revoltas modernistas", nota 103.
15 Cf. "As revoltas modernistas", nota 239.
16 Cf. nota 305.

Só exatamente dez anos depois do armistício aquele horror foi evocado pelo alemão Remarque[17]. A tendência antimilitarista provocou muito aplauso e, pelo menos na Alemanha, reações hostis. Os livros posteriores do autor, "best-sellers" pela atualidade política dos assuntos, fizeram esquecer-lhe os méritos literários. *Im Westen nichts Neues* (*Nada de Novo na Frente Ocidental)* é uma obra notável pela franqueza do realismo e pela composição novelística; é um livro que fez história na história literária.

Depois de Remarque, os romances alemães sobre a guerra tornam-se numerosos: quase todos de tendência antimilitarista, denunciando a impossibilidade de heroísmo patriótico numa guerra em que a técnica e os recursos industriais ocupam o primeiro plano; todos eles, de realismo sóbrio. Assim o romance de Ludwig Renn, *Krieg* (*Guerra*, 1928*)*. É a superior consciência histórica que distingue o *Streit um den Sergeanten Grischa (A luta em torno do Sargento Grischa)*, de Arnold Zweig[18]: um episódio da vida atrás da frente, a luta entre a administração militar e a administração civil em torno do infeliz sargento torna-se símbolo da decomposição do Estado prussiano. Arnold Zweig, que fora esteticista delicado nos dias antes de 1914 e, depois, expressionista radical, é um dos mais agudos espíritos críticos na literatura alemã; professou, depois de 1945, o realismo socialista.

O sucesso internacional de Remarque despertou a memória da guerra a muitos ex-combatentes ingleses: Robert Cedrick Sheriff (*Journey's End,* 1928); Richard Aldington *(Death of a Hero,* 1929*);* Robert Graves (*Goodbye to All That,* 1929), que se dedicará depois ao romance histórico; Henry Major Tomlinson (*All Our Yesterdays,* 1930). Todos esses ingleses são antimilitaristas e críticos radicais dos motivos da guerra.

Essa crítica está completamente ausente do maior livro que a Primeira Guerra Mundial inspirou, mas que não é propriamente um ro-

---

17 Erich Maria Remarque, 1898-1972.
Im Westen nichts Neues (1928); *Der Weg zurüch* (1932); *Drei Kameraden* (1938); *Arc de Triomphe* (1946); etc.

18 Arnold Zweig, 1887-1968.
Novellen um Claudia (1912); *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (1928); *Junge Frau von 1914* (1931); *Dr. De Vriendt kehrt heim* (1932); *Erziehung vor Verdun* (1935); *Einsetzung eines Koenigs* (1937); *Das Beil von Wandsbeck* (1947).
E. Hilscher: *Arnold Zweig.* Halle, 1962.

mance de guerra: *A Farewell to Arms* (1929), de Hemingway[19]: nessa obra, o barulho das armas e engenhos bélicos é um ruído distante; o que importa são os destinos particulares de um homem e de uma mulher ou talvez só o destino do homem. Não há, no romance de Hemingway, nenhum eco do grito: "Nunca mais guerra!" Não é necessário. É evidente que esse homem, que fez a sua "paz em separado", nunca mais participará de guerras. Entrou nela voluntariamente e saiu dela por decisão própria. Poderão haver outras guerras. Mas para ele, a guerra acabou.

Então Ernst Jünger[20] já tinha escrito as obras em que descreveu com sangue-frio impressionante, com o "entusiasmo nas reticências", as terríveis batalhas em que não conta o homem, mas só a superioridade das máquinas: as "Materialschlachten" ("batalhas de material técnico"). Essas obras, *In Stahlgewittern* (*Temporais de Aço)* e *Das Wäldchen 125* (*O bosque 125*), contribuíram muito para inspirar novo espírito bélico à mocidade que integrará, em breve, o exército nazista. Mas a época, quando ainda não se podia prever a possibilidade de nova guerra com participação da Alemanha desarmada pelo Tratado de Versalhes, os livros de Jünger eram espécie de sucedâneos, de "Ersatz", da ação impedida pela "desgraça de haver paz".

Mas houve paz, realmente? A época entre 1918 a 1939 foi, em vários sentidos, mera trégua: continuação da guerra com emprego de outros recursos, numa paz duvidosa e permanentemente ameaçada. Os homens natos para a ação ou que se julgavam natos para a ação só podiam procurá-la em outros continentes, em guerras coloniais e revoluções exóticas; ou então, dedicar-se ao culto da belicosidade, da masculinidade, senão às conspirações, à "ação direta". Essa "literatura da ação" é um gênero especial da época entre as duas guerras.

Ernst Jünger já pertence a essa Literatura da Ação. No tempo da República de Weimar, quando sua oposição sombria ainda estava dirigida unilateralmente contra a democracia e o racionalismo democrático, foi Jünger considerado pelos simplificadores como mero nacionalista e propagandista das veleidades militaristas da classe média alemã derrotada. Talvez não

19 Cf. "As revoltas modernistas", nota 240.

20 Cf. nota 41.

fosse muito lido, pois Jünger é prosador hermético. Mas foi o ideal de certa mocidade, formada em espírito nacionalista pela escola secundária alemã e pelas organizações da juventude como o "Wandervogel". Também influíram idéias nietzschianas, mal digeridas, e do "Círculo" de Stefan George. Durante os últimos anos de guerra, a Alemanha precisava convocar adolescentes para o serviço militar. Estudantes de 16, de 17 anos de idade combateram nas trincheiras. Depois, não conseguiram enquadrar-se na vida civil. Continuavam a vida de soldado em corpos de voluntários, ocupados em esmagar as revoltas comunistas. Em seguida, esses grupos começaram a conspirar contra a República, cometendo a série de atentados de que se tornaram vítimas estadistas como o político católico Erzberger e o democrata judeu Rathenau. Aos assassinos de Rathenau, estava intimamente ligado o jovem Ernst Von Salomon[21]: no seu romance *Die Geächteten* (*Os Proscritos*) descreveu aquele ambiente pré-nazista com desprezo soberano contra a burguesia e o povo e com desprezo cínico dos próprios ideais nacionalistas em que já não acreditava; Salomon é de parcialidade absoluta, porque niilista em todos os sentidos; aquele seu primeiro livro tem inspirado a maior admiração até a críticos de convicções democráticas, capazes de ver mais fundo do que uma antipática tendência política na superfície.

O mesmo papel que desempenhavam na Alemanha as idéias nietzschianas, coube na França à influência de Maurras. Mas não foi das fileiras da Action Française e sim dum ambiente católico, apenas simpatizante com aquela, que surgiu a figura "heróica" da literatura francesa da época entre as guerras: Montherlant[22]. A primeira impressão é a de um

---

21 Ernst von Salomon, 1902-1971.
Die Geächteten (1930); *Die Stadt* (1932); *Die Kadetten* (1933); *Fragebogen* (1948).
R. Stephane: *Portrait de L'aventurier. Lawrence, Malraux, Salomon.* Paris, 1950.

22 Henry de Montherlant, 1896-1972.
Première Olympique (1924); *Deuxième Olympique* (1924); *Chant funébre pour les morts de Verdun* (1924); *Les Bestiaires* (1926); *Mors et vita* (1932); *Les Célibataires* (1934); *Les jeunes files* (1936); *Pitié pour les femmes* (1936); *Le Démon du Bien* (1937); *Pasiphaë* (1937); *Les Lepreuses* (1939); *La reine morte* (1942); *Malatesta* (1946); *Le Maître de Santiago* (1947); *Port-Royal* (1954); *Le Chaos et la nuit* (1963).
E. Mériel: *Henry de Montherlant, son oeuvre.* Paris, 1936.
M. de Saint-Pierre: *Montherland, bourreau de soi-même.* Paris, 1950.

nietzschinianismo mal compreendido, assim como Nietzsche sempre foi mal compreendido por certos círculos franceses. O aristocrata e misógino Montherlant aceitou o aristocracismo e a misoginia de Nietzsche: detesta o povo trivial e sente piedade, misturada de desprezo, das mulheres que desempenham no entanto tão grande papel na literatura e na sua vida. Também adora, como Nietzche, os heróis inescrupulosos da Renascença. Defendendo os instintos vitais, Montherlant é antiintelectualista. Professa o culto da energia. Canta os esportes, não como um repórter moderno, mas assim como Píndaro cantou os Jogos Olímpicos. Sente-se em casa na Espanha onde ainda sobrevive o mais masculino dos esportes, a tauromaquia: último resto de um culto que já foi, em épocas "melhores", o das grandes raças mediterrâneas. Só porque a religião dessas raças mediterrâneas é hoje o catolicismo romano, só por isso Montherlant ficou exteriormente fiel a essa religião, a dos antepassados. Mas é ou quer ser niilista sádico: "Je me moque de l'humanité", menos do próprio gênero humano do que dos ideais humanitários. Eis o Montherlant das poesias esportivas de 1924 e dos romances dos anos de 1930. Depois, evoluiu para dramaturgo de um novo "teatro cristão". Ainda prefere assuntos espanhóis; mas já não da Renascença e sim medievais. Sua maior peça é, porém, *Port-Royal*, a tragédia do jansenismo francês. No Montherlant amadurecido vivia algo do grande classicismo francês do século XVII, do *Cid* e de *Polyeucte.*

Apesar das simpatias reacionárias e certas atitudes duvidosas durante a última guerra, Montherlant não foi propriamente colaboracionista; o aristocrata não se rebaixaria tanto. Colaboracionista foi o ensaísta e romancista Drieu la Rochelle[23], filho da grande burguesia: teve a visão da catástrofe de sua classe; quis defender os privilégios cujo fim lhe significaria o fim do seu mundo; assumiu o papel do "herói desumano", cumprindo

J. Sandelian: *Montherlant et les femmes.* Paris, 1950.
J. Laprade: *Le théâtre de Montherlant.* Paris, 1950.
H. Perruchot: *Henry de Montherlant.* Paris, 1959.

23 Pierre Drieu la Rochelle, 1893-1945.
Interrogation (1917); *Étar civil* (1921); *Mesure de la France* (1923); *Plainte contre inconnu* (1924); *La Comédie Charleroi* (1934); *Gilles* (1939).
P.-H. Simon: *Procès du Héros.* Paris, 1950.
P. Andrieu: *Drieu la Rochelle, témoin et visionnaire,* Paris, 1952.

o dever de lutar contra as forças sinistras das suas visões apocalípticas de desastre da França; e, depois desse desastre acabou colaborando com outras forças, mais sinistras. Entrou num beco sem saída; ou antes, a única saída possível foi o suicídio. Com Drieu la Rochelle perdeu-se um notável escritor que, por equívoco, se julgava homem de ação. Perderam-se, com ele, outros talentos: assim Brasillach[24], cronista brilhante, romancista e crítico, que foi fuzilado em 1945 por ter sido combatente de todos os fascismos e, enfim, contra a própria França. Muitos, talvez fascinados pelo talento de Brasillach, continuam acreditando em sua boa fé de jovem herói, iludido pelas forças caóticas da época; outros não encontram nele nada de heróico, mas apenas uma espécie de Rubé francês, um homem que agiu só para agir, sem ideologia certa: teria sido, sem sentido propriamente pejorativo da palavra, um aventureiro.

Os "aventureiros", homens da espécie de Brasillach ou Ernst von Salomon, são por definição figuras isoladas: cada um age por sua própria conta. Mas entre alguns deles existe certo ar de família. Montherlant é inconfundivelmente um rebento da aristocracia francesa do século XVII, combatentes nas guerras da Espanha e espectadores das tragédias de Corneille; Brasillach, que escreveu um bom livro sobre Corneille, combateu na guerra civil espanhola ao lado dos franquistas. A tendência classicista, inspirada pela Action Française, vale como tentativa de impor-se uma disciplina. Sente-se isso no poeta sul-africano Roy Campbell[25], que também foi, como Montherlant, um entusiasta da tauromaquia e que também lutou na Espanha ao lado dos franquistas. Na geração nova dos poetas ingleses é ele o único que viveu, na prática, e excessivamente, as teorias moderadamente direitistas de T. S. Eliot; mas não é ou não quer ser discípulo quanto ao estilo poético. Por natureza é Campbell um vitalista como Rimbaud,

---

24 Robert Brasillach, 1909-1945.
Comme le temps passe (1937); etc.
P. Vandromme: *Robert Brasillach*. Paris, 1957.

25 Roy Campbell, 1901-1957.
Adamastor (1930); *Georgiad* (1931); *Mithraic Emblems* (1936); *Flowering Rifle* (1939).
Anon: "The Poetry of Statement". (In: *Times Literary Supplement*, 24 de março de 1950.)

seu poeta preferido. Através da poesia satírica de Eliot descobriu a poesia satírica, mais clássica, de Pope. É neoclassicista. À "poetry of meaning" dos modernos opõe a antiga "poetry of statement". É, também em poesia, um reacionário.

Eis os Salomon, os Brasillach, os Roy Campbell: os "aventureiros". A palavra não tem sentido pejorativo. Só pretende definir ação isolada, "ação direta", as mais das vezes, embora nem sempre, a serviço de movimentos reacionários, nacionalistas, fascistas. Naturezas assim podem colocar sua energia à disposição de desígnios de um imperialismo que deseja conquistar novos continentes; ou à disposição de povos que lutam pela sua independência política. Em tempos de paz, não encontram oportunidades de ação. Em tempos de guerra e revoluções, são capazes de realizar seu "sonho de aventura".

A mais estranha figura da "Literatura da Ação" é o coronel Thomas Edward Lawrence[26]: não é possível defini-lo com os processos e recursos da crítica literária porque transcende a literatura. Em tempos normais ficaria até o fim da vida o erudito arqueólogo inglês, levado pelo espírito da aventura para a Síria, para escavar e estudar as ruínas dos castelos dos cruzados. A guerra de 1914 abriu-lhe oportunidades comparáveis às de Clive na Índia do século XVIII. Desempenhou papel histórico maior do que podia prever: como chefe improvisado da revolução dos árabes contra os turcos preparou o despertar do Oriente Médio de um sono milenar, com conseqüências ainda hoje imprevisíveis. Traído, depois da vitória, pelos políticos, encontrando-se novamente isolado no mundo, Lawrence retirou-se para o anonimato do serviço militar como soldado raso, sob nome suposto; teve morte anônima num trivial acidente de rua. Mas não só lhe sobrevivem seus atos. Também sua obra, *The Seven Pillars of Wis-*

---

26 Thomas Edward Lawrence, 1888-1935.
The Seven Pillars of Wisdom (1926, publicação fora do comércio; reedição, 1935); *Letters* (ed. por D. Garnett, 1938); *The Mint* (1955).
B. H. Liddel Hart: *Lawrence in Arabia and After.* London, 1936.
R. Stéphane: *Portrait de l'aventurier.* Paris, 1950.
R. Aldington: *Lawrence of Arabia.* Londres, 1955.
J. Beraud Villars: *Le Colonel Lawrence ou la recherche de l'absolu.* Paris, 1955.

dom, escrita em estilo ornado como uma epopéia oriental, narrada por um "empire builder" nutrido de cultura clássica; mas não omite os pormenores mais cruéis e até selvagens ou nauseabundos da guerra dos beduínos no deserto. Em torno de Lawrence não podia deixar de formar-se uma lenda, que encontrou rapsodos e ouvintes nos cafés de Damasco e Bagdad e nos salões de Bloomsbury; tampouco podiam deixar de surgir as tentativas de "desmascaramento" do herói, que teria sido um mistificador, autor de sua própria lenda, um mentiroso, isto é, conforme Platão, um poeta. Lawrence foi, também pelo imoralismo, um Rimbaud que encontrou a oportunidade da ação; mas de uma ação enfim fracassada.

Se vencesse em vez de fracassar, Lawrence teria realizado aquilo que tampouco conseguiu realizar, mais de um século antes, um "aventureiro" maior: Napoleão no Egito. Lawrence é um personagem comparável àqueles que acompanharam o imperador na conquista de reinos e ducados que depois se dissolveram em nuvens. Ocorre o nome daquele bonapartista fracassado e permanente sonhador de ação que foi Stendhal.

O século XX já tinha produzido figuras stendhalianas, intelectuais que se entregam à ação política ou militar: um Barrés, um D'Annunzio. O Barrés ou D'Annunzio da esquerda foi Malraux; fracassou como eles; mas renovou o romance stendhaliano de ação.

Malraux[27] foi, como Lawrence, arqueólogo; em vez dos castelos dos cruzados na Síria seduziram-no as figuras de demônios nos templos enterrados nas florestas do Cambodja. Sua visão da vida é mais sombria. Não tem nada do idealismo juvenil com que Lawrence começou a guerra no deserto. Seu ponto de partida é o desejo de "échapper à la solitude", que

---

27 André Malraux, 1901-1976.
Les Conquérants (1928); *La voie royale* (1930); *La Condition humaine* (1933); *Le Temps du Mépris* (1935); *L'Espoir* (1937); *La Lutte avec l'ange* (1943).
G. Picon: *André Malraux.* Paris, 1946.
Cl. Mauriac: *André Malraux ou le mal du héros.* Paris, 1947.
P. de Boisdeffre: *Malraux,* Paris, 1952.
W. M. Frohock: *André Malraux and the Tragic Imagination.* Berkeley, 1953.
J. Delhomme: *Temps et Destin. Essai sur André Malraux.* Paris, 1955.
J. Hoffmann: *L'Humanisme de Malraux.* Paris, 1964.

é a “condition humaine”. Por isso se entregou “à la foule e aux femmes”: ao amor físico e à revolução. Seus romances e sua ação se confundem: realiza a ação do “Roman d’action” de Stendhal. O autor da *Condition humaine* participou da primeira revolução comunista na China. O autor do *Temps du mépris* conspirou contra o nazismo. O autor de *Espoir* combateu contra Franco na Espanha. Foram, caracteristicamente, três derrotas. Mas Malraux já foi pessimista antes de ficar vencido; e seu pessimismo transforma em revolucionário desesperado o herói stendhaliano. Deu ao romance francês “un frisson nouveau”. A crítica francesa aprovou esse novo exotismo: o Oriente de Malraux não é o do pobre Loti e sua Espanha não é a romântica de Musset e Gautier. A crítica também se reconciliou com a eloqüência sombria do estilo de Malraux: essa retórica justifica-se pela seriedade da hora que foi na China, na Alemanha e na Espanha, hora de decisões históricas. Mas a crítica não perdoou ao romancista a composição dos seus romances. No fundo, não são romances. Os personagens, embora inesquecíveis, são títeres dirigidos pelo destino. O enredo não conta, justamente porque os acontecimentos são verdadeiros. Seriam grandes reportagens? Em certo sentido, são. Apenas, esse repórter usa a câmara cinematográfica. Os romances compõem-se de cenas avulsas. Nem todas elas têm o mesmo relevo. As que se passam no primeiro plano – o atentado do terrorista Tchen, no começo de *La condition humaine*; o fuzilamento do coronel Hernández, em *Espoir* – são como índices daquilo que Malraux toma mais a sério. “Les foules” e “la femme”, a que se entregou, desaparecem no fundo. O primeiro plano fica ocupado pela Morte. A vida é fatalmente trágica porque ninguém consegue “échapper à la solitude” final. Malraux termina onde começara: a consciência da “condition humaine”. Mas esse fatalismo e pessimismo são incompatíveis com a ação revolucionária. A última tentativa foi a participação na Resistência francesa. Venceu-se o inimigo exterior. Mas os ideais da Resistência foram, depois, derrotados pela máquina política da Quarta República. Até então, o público considerara Malraux como escritor da Esquerda, provavelmente comunista; tinha prestado maior atenção ao conteúdo dos romances do que ao espírito que os informara. Mas a adesão de Malraux ao movimento direitista do General De Gaulle foi rigorosamente lógica: teria sido a última possibilidade de agir para agir. Agora, não podia agir mais; e não escreveu mais nenhum romance.

Entre os representantes da "Literatura da Ação", alguns participaram pessoalmente da guerra civil espanhola, que foi o segundo grande acontecimento político da época e, do ponto de vista moral, o maior de todos. Assim como ofereceu à Alemanha e à Itália a oportunidade de experimentar suas armas antes de entrar na Segunda Guerra Mundial, assim ofereceu aos Malraux e aos Brasillach a oportunidade para transformar a "literatura da ação" em ação. O acontecimento dividiu a Europa inteira em dois campos. Ainda hoje, tantos anos depois, não se pode ler o mais sóbrio relatório do movimento literário em torno da guerra civil espanhola sem sentir, como uma tempestade distante, a agitação daqueles dias.

Em 1940, logo depois da catástrofe, a literatura da guerra civil espanhola apresentava-se como perfeitamente unilateral. Na Alemanha nazista não foi possível falar com franqueza do assunto. A Itália só contribuiu com as reportagens cruéis de Malaparte. Na própria Espanha só houve, dos dois lados, poesia de propaganda, embora com a participação de poetas tão notáveis como Miguel Hernández, no campo republicano, e Dionisio Ridruejo, no campo falangista. Em 1940, a crítica só precisava registrar as manifestações do mundo inteiro contra a revolução de Franco e a intervenção estrangeira[28]. Poucos anos depois, a situação já está modificada. Há os dois campos: aquele que na guerra civil espanhola reconhece o prelúdio sangrento da grande luta pela liberdade democrática; e aquele que a considera como guerra de religião, entre duas ideologias permanentes e irreconciliáveis. Seria possível esboçar um panorama das duas literaturas em torno do conflito: um quadro que será fatalmente em preto e branco.

A primeira notícia das condições na Espanha revolucionária deu Koestler, no *Spanisches Testament*, depoimento da ferocidade especificamente ibérica da luta e da atmosfera angustiosa da morte iminente que pairava sobre todos. O idealismo e as dificuldades atrás da frente republicana foram devidamente apreciadas por Orwell, no *Homage to Catalonia*. Breve também foi a visita do norueguês Nordhal Grieg[29], autor de *Spansk*

---

28 J. Lehmann: *New Writing in Europe.* London, 1940.

29 Nordahl Brun Grieg, 1902-1943.
Skipet gaar videre (1925); *Spansk sommer* (1937); *Men ung ma verden ennu vaere* (1938); *Friheten* (1945).
J. Borgen: *Nordahl Grieg.* Olso, 1945.

sommer (*Verão espanhol*); veio para a Espanha diretamente da Rússia, onde se realizaram os processos de expurgo de Moscou. Seu romance *Men ung ma verden ennu vaere* (*Mas o mundo precisa de mocidade*) é panorama vivo daqueles dias do antitrotzkismo na Rússia e da guerra civil espanhola e da vergonhosa indiferença dos "neutrais". Grieg, que fora marujo, encontrará depois morte heróica como aviador a serviço da Resistência norueguesa. Essa geração não estava mesmo destinada a sobreviver ao seu conflito.

Foi muito mais teórica a contribuição dos jovens poetas ingleses, da escola de Eliot, então simpatizantes do comunismo. Levantaram a voz pela Espanha republicana: Auden escreveu o poema *Spain*, George Barker a *Elegy on Spain*; Spender esteve na Espanha, onde os jovens voluntários Julian Bell, Cornford e outros perderam a vida. Ao lado deles combateu o poeta-marujo holandês Jef Last. Do outro lado do Atlântico também chegaram aliados: o cubano Nicolás Guillén apostrofou a Espanha com o *Poema en cuatro angustias y una esperanza;* o chileno Pablo Neruda dedicou ao país incendiado o volume *España en el corazón*; o peruano Vallejo rezou: *España, aparta de mi este cáliz*, mas teve de beber o cálice da morte. Dentro da própria Espanha respondeu-lhes Ramón Sender[30], escritor naturalista de vigor e paixão tropicais; descreveu, depois, em *Contra-ataque,* a defesa de Madri contra o exército franquista. Um jovem escritor francês, então quase desconhecido, contou na novela *Le Mur* um episódio de fuzilamento de prisioneiros republicanos: chamava-se Sartre. Malraux combateu nos ares espanhóis como aviador, publicando ao mesmo tempo o romance *Espoir.* Mas já não houve muita esperança.

Vieram, depois, as três obras em que testemunhas oculares da guerra perdida a consagraram como luta pela liberdade humana e pela dignidade humana: Hemingway, em F*or Whon the Bell Tolls*; o espanhol Barea, no romance autobiográfico *La Llama;* e Bernanos, na eloqüência irresistível de *Les grands cimetières sous la lune.*

Até então, o outro lado ficara mudo. Não podia ser considerado como resposta o espírito meio fascista, meio esportivo do volume *Flowe-*

---

30 Ramón Sender, 1902-1982.
Siete domingos rojos (1932); *Epitalamio del prieto Trinidad* (1942); *Crónica del alba* (1942); *Contra-ataque* (1943).

ring Rifle, de Roy Campbell. Tampouco convenceu a eloqüência torrencial e violenta de Pemán. Mas já é diferente, apesar do título, a mentalidade do volume *Poesía en armas*, de Ridruejo: esse poeta falangista foi um espírito gravemente religioso que, pela primeira vez, sabe afirmar as razões do outro lado, que estão acima da Razão. E estabeleceu-se o equilíbrio. O alemão Stefan Andres, que é antifascista e nem sequer é ortodoxamente católico, reconheceu em sua admirável novela *Wir sind Utopia (Nós somos Utopia*) o sentido religioso daquela guerra e o perdão de Deus para todos os que erram e morrem.

O epílogo terrível é *La Colmena*, de Cela: obra de um falangista para cuja tradução inglesa o exilado Barea podia escrever o prefácio. A ponte sobre o abismo entre os dois lados é o espírito da Verdade; o romance de Cela é um livro verdadeiro; a verdade sobre a Madri de após-guerra, num inverno frio e de miséria, enquanto lá fora já começou a "grande" guerra. O niilismo irreconciliado desse livro lembra-nos o amargo fruto da guerra civil espanhola: a luta das ideologias políticas disfarçadas e as mentiras oficiais de intervenção e não-intervenção afrouxaram a consciência dos valores. Com cepticismo sem esperanças, entrou-se na Segunda Guerra Mundial; e só depois dela recuperará a Espanha mutilada e emudecida a voz para – no estilo novo do neo-realismo – dizer o que sofre.

A literatura da Segunda Guerra Mundial ainda não encontrou seu cronista; ainda não pertence ao passado; é um "work in progress" e, para falar com franqueza, o progresso não é muito grande.

No pórtico da literatura da segunda guerra encontra-se a nobre figura de Saint Exupéry[31], o aviador que em 1944, quando a França já estava prestes para ser completamente libertada, morreu nos ares franceses como vitima do seu dever patriótico. Sua literatura, porém, é anterior às experiências da guerra. É o manual das austeras virtudes heróicas que essa

---

31 Antoine de Saint-Exupéry, 1900-1944.
Vol de niut (1931); *Terre des hommes* (1939).
R.-M. Albérès: *Saint Exupéry.* Paris, 1946.
G. Pélissier: *Les cinq visages de Saint Exupéry.* Paris, 1952.
M. Migeo: *Saint Exupéry.* London, 1961.

guerra teria requerido se não fosse tão diferente das previsões. Saint Exupéry exerceu e exerce notável influência moral. Mas não se pode afirmar que tenha encontrado, para a expressão de suas inéditas experiências de aviador, um novo estilo.

Em geral, não se pode falar de novo estilo dessa literatura da segunda guerra. Os horrores físicos da guerra técnica e sua influência destruidora sobre as almas humanas são apresentados com os mesmos recursos literários dos Barbusse e Remarque. Tudo é mais violento, em *The Naked and the Dead*, do americano Norman Mailer[32]; a acumulação de detalhes terríveis chega ao limite do insuportável e dá, no entanto, a impressão de absoluta veracidade. Mas nenhum ideal, nenhuma consciência de valores, justifica os sofrimentos ou redime a lamentável insuficiência e perversão dos homens. Essa "enciclopédia do horror" da guerra no Pacífico sugere, conforme a disposição do leitor, a náusea ou uma infinita tristeza; mas nunca o efeito trágico.

Fora quase nula a contribuição dos russos à literatura da Primeira Guerra Mundial; a revolução e a guerra civil absorveram a atenção. Mas a partir de 1941 surge uma volumosa literatura patriótica, com o duplo objetivo de fixar as desgraças causadas pelo invasor alemão e de fortalecer a resistência dos combatentes. Não pertence propriamente a esse grupo *A Guarda jovem,* de Fadeiev, porque só foi publicado depois da guerra e porque o escritor fez a tentativa de superar a fase da mera documentação, dando ao livro composição novelística. Cholokhov começou durante a guerra, em 1944, um "Work in progress", *Eles defenderam o país;* não consta que a obra tenha sido concluída. Um remanescente da primeira fase da literatura soviética, Leonov, publicou em 1944 uma bem elaborada novela, *A conquista de Velikochumsk*, talvez a primeira obra literária na qual se descreveu a tática dos tanques. O poeta Simonov deu naquele mesmo ano de 1944 um relato de primeira mão sobre a defesa de Stalingrado: *Dias e Noites*. Resta comparar essa obra com o imenso panorama da grande batalha, *Sta-*

---

32 Norman Mailer, 1923-2007.
The Naked and the Dead (1948); *Barbary Shore* (1954); *The Deer Park* (1956); etc.
J. W. Aldridge: *After the Lost Generation. A Critical Study of the Writers of Two Wars.* New York, 1951.

lingrad, que o alemão Theodor Plievier[33], percorrendo as ruínas da cidade e entrevistando milhares de soldados e outras testemunhas, compôs como um mosaico. A impressão é grandiosa. Apesar da abundância desconcertante de detalhes, o escritor soube focalizar firmemente o núcleo da ação: a resistência teimosa e o fim em sangue e lama dos exércitos do Marechal Von Paulus, eis uma verdadeira tragédia. Nos seus dois outros romances de guerra, sobre a defesa de Moscou e sobre a destruição de Berlim, acumulou Plievier também uma documentação de valor incalculável sobre a "batalha técnica", sem alcançar o nível literário daquela obra.

Obras como as de Norman Mailer e Plievier são um "non plus ultra"; são inexcedíveis. Qualquer tentativa de superá-los fracassaria, assim como o ouvido humano é incapaz de perceber sons acima de determinada altura. A intensificação só poderia ser alcançada pelos recursos menos crus e mais sutis da poesia. Mas a poesia da Segunda Guerra Mundial foi lamentavelmente pobre. Morreram em batalha uns jovens poetas ingleses que prometeram muito: entre eles Sydney Keyes[34], cheio de "pity" como Owen, mas talvez superior pela intensidade de fazer sentir a dor física e a agonia. O melhor poeta que essa guerra revelou, quase não alude a ela: Lawrence Durrell[35]. Inglês de formação clássica, passou anos nos combates difíceis nas ilhas do mar Egeu. Seus versos, de ferrenha disciplina métrica e grande riqueza metafórica, descrevem experiências naquele "mar de Ulisses e do apóstolo São Paulo" como se fosse um país dos sonhos fantásticos. Só ocasionalmente, quando a campanha nos Bálcãs o levou a Saraievo, o poeta levanta o véu: a cidade lhe parece "uma aglomeração de brancas casas silenciosas, construídas em torno do eco de um tiro de revólver"; essa

---

33 Theodor Plievier, 1892-1955.
Stalingrad (1945); *Moskau* (1952); *Berlin* (1954).

34 Sidney Keyes, 1922-1943.
Iron Laurel (1942); *Cruel Solstice* (1944).

35 Lawrence Durrell, 1912-1990. (Cf. nota 345.)
A Private Country (1943); *Cities, Plains and People* (1946); *On Seeming to Presume* (1948); *The Tree of Idleness* (1955); *Justine* (1957); *Balthazar* (1958); *Mountolive* (1958); *Clea* (1960).
G. Steiner: "Lawrence Durrell: the Baroque Novel". (*Yale Review*, 1960.)
M. Green: "Lawrence Durrell: a Minority Report". (*Yale Review,* 1960.)

alusão sutil ao atentado de Saraievo, em 28 de junho de 1914, com que a era das guerras começou, diz mais que volumosa documentação histórica; e a brancura das casas silenciosas, como de cemitério, intensifica o horror. Já é mais duvidosa a riqueza barroca dos quatro "romances de Alexandria", romances em que um esnobismo proustiano se casa com o pansexualismo de Henry Miller.

Encontra-se distância semelhante em certas obras alemãs. Ernst Jünger, no seu diário de guerra, *Strahlungen* (*Irradiações*), apresenta com certo orgulho aristocrático sua existência de resistente antinazista, sempre em perigo na Paris ocupada; aquela atitude de distância alusiva torna a imagem da cidade perfeitamente fantástica; sente-se toda a estranheza da situação. O jovem Felix Hartlaub[36] foi um intelectual antinazista que, por equívoco, teve de servir no quartel-general de Hitler; desapareceu sem vestígios nos dias da destruição de Berlim. Suas novelas são apenas promessas. Seu diário de guerra, *Von unten gesehen* (*Visto de baixo*), é um impressionante documento de indiferença absoluta, auto-imposta por severa disciplina para poder suportar uma situação insuportável.

Só esparsa foi, assim como na Primeira Guerra Mundial, a contribuição dos italianos. Notáveis apenas são dois romances de Giuseppe Berto[37], *Il cielo è rosso* e *Guerra in camicia nera*, escritos sob a influência evidente da novelística norte-americana, de Faulkner e sobretudo de Hemingway. No resto, "o romance de guerra" italiano será dedicado à Resistência.

Hemingway tinha escrito o maior romance da Primeira Guerra Mundial: *A Farewell to Arms.* Tinha dado o exemplo de indiferença aos valores e pseudovalores em causa; o exemplo do homem que reconhece a importância superior do seu destino pessoal e que se retira da guerra como se não tivesse nada com aquilo; também foi o primeiro norte-americano que, depois de ter passado pela fascinação de Paris, descobriu o povo italiano. Essa descoberta marca os melhores romances de guerra norte-ame-

---

36 Felix Hartlaub, 1913-1945.
Von unten gesehen e outras obras edit. por Geno Hartlaub, 1955.

37 Giuseppe Berto, 1914-1978.
Il cielo è rosso (1947); *Il brigante* (1951); *Guerra in camicia nera* (1956).

ricanos da segunda guerra mundial. Alfred Hayes[38] descreveu a vida e os amores dos soldados norte-americanos na Roma ocupada, com profundo sentimento pelos sofrimentos do tão duramente provado povo italiano. John Horne Burns[39], que morreu antes do tempo, deu em *The Gallery* um quadro comovente da Nápoles ocupada, física e moralmente destruída. Os valores morais, nessas obras, são personificados pelos vencidos e por aqueles entre os oficiais e soldados americanos que se libertaram interiormente de toda fraseologia bélica. Já são, virtualmente, desertores.

O herói da Primeira Guerra Mundial fora o soldado sofredor. O "personagem interessante" da Segunda Guerra é o soldado ou oficial, as mais das vezes um intelectual, que se recusa a combater; não porque a guerra lhe pareceria terrível demais, mas porque não compreende as razões da luta. São os desertores. São os que levam à margem da guerra, em cidades ocupadas, uma vida picaresca. Não querem mais participar da guerra dos outros; quando muito, lutam em sua guerra particular, como guerrilheiros e resistentes. O alemão Hugo Hartung, que também descreveu em 1951 a destruição da cidade de Breslau pelos bombardeios aéreos, em *Der Himmel war unten* (*O céu estava embaixo*), é o autor da primeira história de uma deserção assim: *Die grosse belmontische Musik* (*A grande música de Belmonte*), em 1948. Uma fuga dessa também ocorre na segunda novela do volume *Leviathan*, de Arno Schmidt, peça de um cinismo pungente. Em 11 de maio de 1914 tinha André Gide notado no seu *Journal*: "Je ne compte plus sur les déserteurs." Essa frase serve de epígrafe do livro autobiográfico *Die Kirschen der Freiheit (As cerejas da liberdade),* do alemão Alfred Andersch[40]: história de sua deserção longamente planejada, quando soldado na Itália; da sua solidão imensa sob o céu italiano, entre bosques e aldeias abandonadas; e da fuga para um convento onde se salvou. O livro fez na Alemanha restaurada grande escândalo, por blasfêmia contra o

---

38 Alfred Hayes, 1911-1985.
All Thy Conquests (1946); *The Girl on the Via Flaminia* (1949).

39 John Horne Burns, 1916-1951.
The Gallery (1947).

40 Alfred Andersch, 1914-1980.
Die Kirschen der Freicheit (1952).

juramento de fidelidade do soldado. A página sobre a solidão do desertor, depois da fuga, é a maior que por enquanto se escreveu sobre a experiência da última guerra.

Esse personagem típico da Segunda Guerra Mundial, o desertor que "fará a guerra por sua conta própria", lembra imediatamente um tipo literário de um passado remoto: o pícaro, que (em tempo de paz) deserta da sociedade assim como um soldado deserta do exército. Os pícaros do século XX serão os desertores de 1940. Os pícaros começam, depois, a encher o mundo de ficção. Gully Jimson, em *The Horse's Mouth*, de Joyce Cary, é um pícaro. Pícaro é o Augie March, de Bellow. As mais das vezes, o pícaro sabe iluminar seus caminhos sombrios pelos raios do humorismo. Afinal, é personagem de origem mediterrânea.

Mas também existe um pícaro nórdico, aparentado com os grandes aventureiros do primeiro pós-guerra, os Salomon, Lawrence e Malraux. Na Escandinávia Medieval, o homem condenado à morte foi poupado se ele sair para sempre da comunidade dos homens para viver na floresta como um eremita selvagem. É o "Waldgänger" ("Caminhante nas florestas"). Seu exemplo foi invocado, depois de 1945, para ensinar a resistência do individualista à guerra, aos totalitarismos políticos e à tirania da sociedade industrial. *Der Waldgang* chama-se uma das obras mais características de Ernst Jünger.

Parábolas são os romances políticos de Ernst Jünger[41]. *Auf den Marmorklippen* (*Nos rochedos de mármore),* escrito, publicado e proibido pela censura nazista das vésperas da Segunda Guerra Mundial, é a história da luta entre duas potências totalitaristas e diabólicas, presumivelmente

---

41 Ernst Jünger, 1895-1998. (Cf. nota 20.)
In Stahlgewittern (1920); *Das Wäldchen 125* (1925); *Das abenteuerliche Herz* (1929); *Blätter und Steine* (1934); *Auf den Marmorklippen* (1939); *Gärten und Strassen* (1942); *Strahlungen* (1949); *Heliopolis* (1949); *Der Waldgang* (1951); etc.
E. Brock: *Das Weltbild Ernst Jüngers.* Zuerich, 1949.
A. von Martin: *Der heroische Nihilismus und seine Ueberwindung. Ernst Jüngers Weg.* Krefeld, 1949.
K. O. Paetel: *Ernst Jünger.* Stuttgart, 1949.
G. Nebel: *Ernst Jünger und das Schicksal des Menschen.* Wuppertal, 1949.
J. P. Stern: *Ernst Jünger.* Cambridge, 1953.

a Alemanha de Hitler e a Rússia de Stalin; à guerra sucumbe um idílio em país mediterrâneo, símbolo da velha civilização européia. Jünger não é propriamente romancista. Não sabe criar personagens vivos, humanos. Mas sabe criar atmosfera, pelas qualidades "mágicas" do seu estilo conciso, sentencioso, elaborado, às vezes afetado. É um romântico que conseguiu, através das suas experiências, disciplinar-se. Menino ainda, fugiu da casa paterna porque não suportou a vida rotineira na Alemanha próspera e bem policiada de antes de 1914, procurando aventuras nas colônias africanas. A guerra chamou-o de volta para a pátria. Lutou heroicamente; foi o mais jovem dos agraciados com a mais alta condecoração militar, "Pour le Mérite". Tinha descoberto a vida do soldado na guerra como seu único possível estilo de existência. Descreveu, em *In Stahlgewittern* (*Em tempestades de aço*) e *Das Wäldchen 125* (*O bosque 125*) os horrores da guerra técnica como o último ambiente em que o homem moderno ainda pode aprender e exercer virtudes de cavaleiro medieval, de aristocrata da Renascença, de oficial prussiano, justamente porque sabe que os engenhos técnicos, impiedosos, o consagram à morte certa. Foi esse niilismo heróico, essa fascinação da morte absurda que aproximou Jünger, nos tempos cinzentos da república de Weimar, da filosofia de Heidegger e dos movimentos revolucionário-nacionalistas, pré-nazistas. Grande é sua responsabilidade na preparação ideológica do nazismo. Mas nunca foi nazista. Como aristocrata por instinto, desprezou o movimento bárbaro e seu chefe plebeu. Já antes daquele romance tornara-se suspeito. Seu diário de guerra, *Strahlungen* (*Irradiações*), é documento de completo "détachement", altivez de indiferença, apesar das simpatias ativas para com as conspirações anti-hitlerianas. Não mudou, *Der Waldgang* (*O caminho para as florestas*) celebra, como modelo da resistência que se impõe em nossos dias, o arcaico costume islandês dos proscritos de levar nas florestas inacessíveis uma vida solitária como de ciclopes: é um anarquismo germânico, temperado pela fé na poesia das virtudes aristocráticas.

Como utopia o romance é uma exceção em nosso tempo. O gênero preferido é a antiutopia: a imaginação de regimes horríveis que, a exemplo dos totalitarismos, sufocarão no futuro os últimos restos de liberdade, enquanto não chegarão a exterminar o gênero humano. Essas antiutopias são uma especialidade literária de ex-comunistas que viraram

anticomunistas: são os "desertores" do comunismo, seus "aventureiros" e "pícaros".

Disse Silone que "a batalha final não será travada entre comunistas e anticomunistas mas entre os comunistas e os ex-comunistas". Hoje, ainda não se sabe se haverá batalha final. Em todo o caso, não é final a batalha à qual o próprio Silone[42] dedicou e sacrificou a vida: lutou como antifascista, primeiro, e depois como ex-comunista, isto é, contra todas as forças que se lhe afiguraram forças do mal; mas uma guerra dessas não chegará ao fim do mundo. Os romances antifascistas que escreveu no exílio obtiveram imenso sucesso internacional, sendo traduzidos para quase todas as línguas. Só em italiano não podiam ser publicados antes de 1945; mas então, foram uma decepção: a crítica italiana teima em não ratificar o julgamento dos estrangeiros de que Silone seria grande escritor. O motivo dessa divergência deixa, por sua vez, indiferentes os estrangeiros: Silone, embora reconhecendo que os "cafoni", os camponeses de sua região nos Abruzos, falam língua diferente do italiano culto, escreve seus diálogos em língua livresca; o que não deixa de facilitar o trabalho dos tradutores. Essa particularidade estilística tem, porém, importância decisiva. Em romances como *Fontamara* e *Pane e vino* lutou Silone contra o fascismo, o inimigo do povo; em *Una manciata di more* continua a luta, desta vez inclusive contra o comunismo. Quem tem, segundo Silone, razão? Tampouco os burgueses liberais ou os intelectuais sofisticados. Silone tem uma fé rústica nos seus homens primitivos: são "cafoni" que têm instintivamente razão; mas dizem-no em língua livresca. Por isso, Silone não é considerado grande escritor em sua pátria. Tampouco é grande romancista: não sabe criar personagens, mas só tipos. Mas talvez não quisesse criar personagens. Sua tarefa, acha, é a de "criar consciência". É adepto de um socialismo religioso; por isso mesmo ele é a grande exceção, o único ex-comunista que, ao sair do comunismo, não deixou de ser socialista. Lembra a Romain Rolland. Embora não sendo grande escritor, é uma grande figura moral.

---

42 Ignazio Silone (pseudônimo de Secondo Tranquilli), 1900-1978.
Fontamara (1930); *Pane e vino* (1937); *Il seme sotto la neve* (1940); *Una manciata di more* (1952); *Vino e pane* (2.ª versão; 1955).
J. Perret: *Ignazio Silone nella letteratura italiana contemporanea.* Grenoble, 1955.

Silone não é, portanto, ex-comunista no sentido por assim dizer técnico da palavra. O precursor da literatura ex- e anticomunista de hoje é o belga Plisnier[43]. Entrara na literatura como membro do grupo "Clarté" de Barbusse. Conheceu de perto o espírito de sacrifício dos conspiradores comunistas, perseguidos e martirizados nos países burgueses e sacrificados, enfim, pelo terrorismo dentro do partido. Descreveu tudo isso com simpatia, compreensão e indignação moral no volume *Faux passeports*, que a crítica do futuro, menos exposta às agitações do momento, preferirá aos romances menos compreensivos de um Koestler. Mas o fato é que o livro, apesar de obter o prêmio Goncourt e ficar traduzido para várias línguas, não foi um sucesso duradouro; o momento, em 1937, ainda não era propício. As obras posteriores de Plisnier, dois notáveis "roman-fleuve", passaram quase desapercebidos. De um ex-comunista esperava-se outra coisa do que a análise da decadência da velha burguesia francesa e belga.

Pois um "ex-comunista", em sentido técnico, não é um homem que já foi comunista e deixou, depois, o partido; é um homem que se torna conhecido por proclamar que foi comunista e já não é; e que continua a luta política, tendo apenas mudado de frente. O ex-comunista típico, nesse sentido, é Koestler[44]. Seu sucesso internacional foi tão grande e continua tão intimamente ligado aos acontecimentos políticos da atualidade de então que é extremamente difícil chegar a uma opinião imparcial sobre o valor das suas obras. Certo é que a paixão angustiada que animara o *Spanisches Testament* (*Testamento Espanhol*), o relato da experiência da guerra civil espanhola, se revela em *Thieves in the Night*, o romance dos terroristas judeus na Palestina, como paixão rancorosa, que é capaz de esquecer e desmentir todas as premis-

---

43 Charles Plisnier, 1896-1952.
Mariages (1936); *Faux passeports* (1937); *Meurtres* (1939/1942); *Mères* (1946/1949).
R. Bodart: *Charles Plisnier.* Bruxelas, 1953.

44 Arthur Koestler, 1905-1983.
Spanisches Testament (1939); *The Gladiators* (1939); *Darkness at Noon* (1940); *Arrival and Departure* (1943); *The Yogi and the Commissar* (1945); *Thieves in the Night* (1946); *The Age of Longing* (1950).
V. S. Pritchett: "Arthur Koestler". (In: *Horizon*, XV/88, maio de 1947.)
G. D. Klingopulos: "Arthur Koestler". (In: *Scrutiny*, XVI/2, junho de 1949.)

sas ideológicas do autor. Defeitos desses encontram-se, ao lado de qualidades surpreendentes, na obra mais conhecida de Koestler, no romance do expurgo dos velhos bolcheviques da primeira hora pelo terrorismo stalinista: *Darkness at Noon.* A técnica novelística, sem ser experimental, é inédita: todo o complicado enredo é, no fundo, monólogo do preso que, lembrando-se do passado e enfrentando os interrogatórios, espera a execução; mas a confissão final de Rubachov, "para servir, pela última vez, ao partido", desmente todo o processo psicológico do romance, o abandono gradual da fé no marxismo. Os personagens ficam gravados na memória; mas não são seres de carne e osso, são títeres, desfigurados pela antipatia generalizada do autor que não tem fé em ninguém e em nada. Com instinto seguro Koestler escolheu um tema automaticamente trágico; mas por "falta de amor" e por amor aos feitos espetaculares saiu uma obra melodramática. Um crítico tão severo e tão pouco suspeito de anticomunismo profissional como o inglês F. R. Leavis chama *Darkness at Noon* de "very distinguished novel". Um crítico tão benevolente e tão pouco suspeito de simpatias comunistas como o francês Mayoux admira-se como se pode "prende pour de la littérature" a mesma obra. – Arthur Koestler é natural da Hungria; escreve em alemão; seus livros são publicados em versão inglesa.

O dilema da crítica perante o "caso Koestler" não é só de ordem literária. Os ex-comunistas afirmam que só eles sabem e podem indicar o caminho certo contra o perigo comunista; são os mesmos homens que, quando eram comunistas, afirmaram durante tantos anos que só eles sabiam e podiam indicar o caminho certo contra os perigos do capitalismo e do fascismo. Abandonaram uma fé para abraçar, com o mesmo fanatismo, a contrária. Não reformaram seu ódio, sua intolerância.

Mas ninguém negará a boa-fé a Orwell[45], cujos excessos antes se atribuíam a uma mentalidade histérica. Foi socialista; esteve na Espanha,

45 George Orwell (pseudônimo de Eric Blair), 1903-1950.
Down and Out in Paris and London (1933); *Homage to Catalonia* (1938); *Animal Farm* (1945); *Nineteen-Eighty-Four* (1949), etc.
T. Hopkinson: *George Orwell.* London, 1955.
J. Atkins: *George Orwell.* London, 1955.
L. Brander: *George Orwell.* London, 1955.

prestando seu *Homage to Catalonia*. Sua sátira *Animal Farm* contribuiu para a crítica mais severa poder classificá-lo como grande escritor. Mas não foi grande romancista. Seu famoso romance *1984* é a típica antiutopia: pesadelo do futuro totalitarismo que esmagará o indivíduo com requintes de desumanidade.

Isaac Deutscher acredita ter descoberto a fonte de Orwell[46]*:* seria a antiutopia *Nós,* do ex-comunista russo Zamiatin[47]. Também se pode pensar em Corrado Alvaro. Mas a inspiração imediata parece ter sido o regime da Labour Party na Inglaterra, cujas regulamentações Orwell, influenciado por profundos ressentimentos, engrossou monstruosamente. Só se pode esperar que a obra perca, com o tempo, a atualidade para ficar, enfim esquecida.

A grande experiência inicial que inspirou essa literatura de "Desespero da Esquerda" fora o expurgo violento dos anti-stalinistas pelos processos de Moscou, em 1936 e 1938. A experiência final foi a perseguição indiscriminada de comunistas, socialistas e liberais nos Estados Unidos, pelo maccarthysmo. Produziu outra literatura de oposição, de repercussão muito menor e também de valor reduzido. Norman Mailer, o autor do grande romance de guerra *The Naked and the Dead*, protestou no romance *Barbary Shore*: perseguidos e perseguidores, ex-comunistas, trotzkistas e espiões da polícia no ambiente corrupto duma barata pensão nova-iorquina. O dramaturgo Arthur Miller lembrou, em *The Crucible*, a perseguição das bruxas pelos puritanos, nos tempos coloniais.

O teatro pós-expressionista é continuação direta do teatro expressionista, embora com diferenças: o movimento já não é particularmente alemão, mas internacional; as teses ideológicas, quando as há, são melhor definidas; e teatrólogos de senso prático apoderam-se do novo estilo, aproximando-o mais do gosto do público.

O checo Karel Čapek[48] escreveu peças aparentemente fantásticas: *Da vida dos insetos* apresenta uma guerra entre dois exércitos de for-

---

46 L. Deutscher: *Heretics and Renegades.* London, 1955.

47 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 48.

48 Karel Čapek, 1890-1938.
R.U.R. (1921); *A vida dos insetos* (1921); *O negócio Makropulos* (1923); *A peste branca* (1937).

migas, cujos generais usam a mesma linguagem patriótica dos generais humanos ou desumanos. Čapek teve muito sucesso, assim como o alemão Zuckmayer[49], que no início escreveu sátiras alegres contra a moral burguesa e o militarismo prussiano. *Des Teufels General* (*O general do Diabo*) é uma apresentação fascinante dos movimentos de resistência e sabotagem de certos grupos alemães contra o nazismo.

A este realismo tendencioso opõe-se o teatro poético. Mas há em torno dessa palavra alguns equívocos. O teatro de García Lorca é poético, porque é obra de um grande poeta, capaz de transfigurar a realidade: mas a substância das suas obras é realíssima, é a mentalidade feroz das populações rurais espanholas, as paixões elementares que podem desencadear tempestades. As tragédias passionais de García Lorca pressagiaram imediatamente a guerra civil. Houve, já antes, algo de semelhante na dramaturgia do irlandês Synge. Mas fora dessas regiões de vida primitiva, o teatro poético vira bucólico ou artificial. As teorias de T. S. Eliot convenceram pouco.

O preço que se tem de pagar, em país civilizado, para competir com aquela poesia elementar é a deformação violenta da realidade. Eis o reino do belga Ghelderode[50]: em Flandres, um visionário exaltado que lembra os tempos em que essa paisagem risonha foi dilacerada pelas guerras de religião, quando os fanáticos iconoclastas flamengos foram vencidos e eliminados pelo fanatismo espanhol, inspirado pela mística exaltada. Ghelderode tem algo de Greco e algo de Goya; é conterrâneo de Brueghel e Ensor. De propósito lembraram-se os nomes de pintores. O que importa primeiro é o cenário que chega a participar da ação dramática, como nas peças expressionistas de Strindberg. Perante esse cenário, a ação desenrola-se como em explosões rápidas, em gritos inarticulados, êxtases e maldições. Ghelderode escolhe temas muitas vezes tratados como o de *Don Juan;* em

---

49 Carl Zuckmayer, 1896-1977.
Der Fröhliche Weinberg (1925); *Der Hauptmann von Köpenick* (1931); *Des Teufels General* (1946).

50 Michel de Ghelderode, 1898-1962.
Don Juan (1928); *Escorial* (1930); *Barabbas* (1931); *Hop Signor* (1942); *Fastes d'Enfer* (1949).
J. Francis: *Le théâtre de Ghelderode.* Bruxelles, 1951.

Barrabbas, chegou a apresentar a tragédia do Calvário. Mas é tudo diferente. É duvidoso se o dramaturgo acredita em Deus; mas certamente acredita no Diabo. É um revoltado, embora sua revolução seja de ordem espiritual. Um revoltado contra a realidade.

Poético é o teatro de Betti[51]. Foi o mesmo poeta lírico antes de dedicar-se ao teatro: poeta decadentista, descendente da arte melancólica dos "crepuscolari". Tinha lido muito Maeterlinck e Tchekhov. A atmosfera das suas peças é mais triste que trágica; é a atmosfera do fatalismo de quem considera Deus como indiferente e a Vida como poder hostil (*La Padrona*). Mas é preciso cumprir o dever de viver. E a vida é incalculável. Betti expõe seus personagens às situações mais esquisitas; arranca-lhes reações inéditas, nunca observadas. Às vezes parece jogo gratuito da imaginação. Mas Betti passou metade da vida como juiz. Preocupa-o o problema da responsabilidade moral. *Corruzione nel Palazzo di Giustizia* é verdadeira tragédia. Encontrou o caminho de volta, de Tchekhov ao teatro moralístico de Ibsen.

O que a crítica censurou em Betti é a inconsistência da sua filosofia melancólica. Quase se tinha perdido a consciência – e isto em conseqüência do realismo-naturalismo – de que todo teatro, especialmente todo teatro trágico, se baseia numa filosofia de vida. A importância dessa tese, que teoricamente todos aceitam, revela-se na breve história do teatro norte-americano: foi, até por volta de 1920, um teatro puramente comercial, sem relação com a literatura nem com a vida; chegou, de repente, a ser um dos mais importantes teatros do mundo; mas depois entrou, apesar de alguns grandes sucessos, em rápida decadência. A análise filosófica da mentalidade norte-americana pode contribuir para esclarecer essa estranha história[52].

---

51 Ugo Betti, 1892-1953.
La Padrona (1926); *L'Isola meravigliosa* (1930); *Frana allo scalo Nord* (1932); *Uomo e donna* (1937); *Il vento notturno* (1945); *Corruzione nel Palazzo di Giustizia* (1945); *L'Ispezione* (1947); *Marito e moglie* (1947); *Delitto dell'isola delle Capre* (1948); *Il Giocatore* (1950).
F. Vegliam: *Saggio su Ugo Betti.* Milano, 1937.
E. De Michelis: *La poesia di Ugo Betti.* Firenze, 1937.
A. Tinocco: *Ugo Betti.* Roma, 1954.
F. Cologni: *Ugo Betti.* Roma, 1961.

52 Gust. E. Müller: *Amerikanische Philosophie.* Stuttgart, 1936

Três grandes tradições determinam a mentalidade norte-americana: o empirismo, de herança inglesa; o pragmatismo; e a tradição ético-religiosa do puritanismo.

O empirismo, que só confia nos dados fornecidos pelo mundo exterior, pode chegar a considerar a realidade, o ambiente, como permanentemente mais forte que o homem. Quando a essa conclusão se alia uma herança do puritanismo, um resíduo da fé na predestinação, resulta o fatalismo: o homem está condenado a ser joguete das circunstâncias sociais. Grande parte do romance neonaturalista, nos Estados Unidos, baseia-se naquele fatalismo: de Dreiser até Farrell. Então, só podia acreditar-se na condenação do homem. É este o motivo da "perversão diabólica" do predestinacionismo nas obras de Faulkner: o homem é um farrapo desgraçado. O homem é uma caricatura horrivelmente grotesca nos romances de Caldwell: *Tobacco Road*, seu romance principal, foi dramatizado em 1933 por Jack Kirkland; foi representado desde então, durante anos, com o maior sucesso; é a principal obra dramática norte-americana daquele estilo fatalista, embora sendo mais grotesca que trágica. O fatalismo absoluto exclui a tragédia.

Um episódio desse teatro fatalista é a dramaturgia americana de tendência socialista: tentativa de reagir revolucionariamente contra a pressão dos fatores sociais. A peça mais conhecida desse estilo é *Waiting for Lefty*, de Odets.

A outra tendência principal do pensamento norte-americano é o pragmatismo que considera o mundo como obra a ser realizada pelo homem. É uma filosofia otimista. Suas conclusões podem ser aceitas com facilidade até por quem desconhece as premissas. Ninguém afirmaria que o pragmatismo de William James ou o instrumentalismo de Dewey tivessem exercido a menor influência sobre os autores-fabricantes de comédias ligeiras para os teatros da Broadway; mas a inspiração é a mesma – o mundo é nossa tarefa e a vida recompensa o esforço. Em tempos de crise econômica, em 1936, uma comédia como *You Can't Take It With You*, de Georges S. Kaufman e Moss Hart, apresenta versão diferente dessa "filosofia" teatral: o sucesso material é dispensável, não importa; outras coisas nos consolam. É a filosofia da raposa e das uvas.

A terceira grande tradição é a ético-religiosa, a herança do puritanismo. Essa tradição é séria e sombria: o teatro comercial nunca a

deixaria entrar. Mas ela entrou nas obras de O'Neill, modificada pela extraordinária amplitude de espírito do dramaturgo. A angústia religiosa pode se fazer sentir no próprio "habitat" daquela tradição, numa aldeia da Nova Inglaterra (*Desire under the Elms),* mas também numa floresta tropical (*Emperor Jones*) ou num navio transatlântico (*The Hairy Ape)*. Mas em todos os casos essa angústia choca-se com o pragmatismo daquela outra tradição, com a religião do sucesso material. O conflito entre essas filosofias americanas da vida é a força explosiva que produz a tragicidade das obras de O'Neil. Em outra versão, como conflito entre os instintos e a norma, produziu a maior tragédia da literatura americana: *Mourning Becomes Electra.*

A fusão dos elementos na Obra de O'Neil foi um caso isolado. Não estava destinado a se repetir. O teatro norte-americano conservou-se, depois dele, em respeitável nível literário. Mas nem Tennessee Williams nem Arthur Miller chegaram a escrever verdadeiras tragédias. Suas peças não são trágicas, mas apenas tristes.

Arthur Miller[53] escolheu, em *The Crucible*, um tema trágico: a perseguição das bruxas pelos puritanos, no tempo colonial, com alusão, compreensível até aos surdos, às perseguições da era Mac Carthy. O dramaturgo é hostil ao culto do sucesso material, cujo fracasso apresenta em *Death of a Salesman*. Sua visão heróica da vida trivial dos humildes tem algo do "teatro épico" de Brecht; a construção das peças é deliberamente não-dramática; e usa todos os recursos do expressionismo para tornar "irreal", visionária, a realidade. Suas peças têm força de parábolas morais. Mas essa moral é a do valor maior do sucesso espiritual em comparação com o sucesso material. É a mesma lição que deu, em tempos de crise econômica, aquela comédia *You Can´t Take It With You;* agora é dada em tempos de crise moral. O espírito é o mesmo: a visão pragmática da vida. O efeito do *Death of a Salesman* é triste, mas não trágico.

---

53 Arthur Miller, 1916-1968.
Death of a Salesman (1949); *The Crucible* (1954); *From the Bridge* (1956).
D. Welland: *Arthur Miller.* New York, 1962.

A recidiva para o fatalismo é representada por Tennessee Williams[54]. Seus temas, a revolta e derrota dos instintos, na atmosfera lânguida e corrupta do "Old South", lembram O'Neil, mas também Faulkner. Williams é mais poético, mais lírico do que os outros. É esse lirismo que esconde e, ao mesmo tempo, revela a impossibilidade da saída do beco da tristeza infinita, mas não trágica. As tentativas de superar o lirismo por excessivos efeitos de erotismo e até de animalismo terminaram em monotonia.

Mas será possível tragédia em nosso tempo? Há quem o negue. São os dramaturgos suíços Frisch e Dürrenmatt que, retomando os caminhos do primeiro expressionismo alemão, escolhem para veículos das suas idéias a farsa trágica.

Dois suíços, de ideologia anárquico-revolucionária parecida, com sucessos internacionais quase simultâneos, Frisch e Dürrenmatt costumam ser sempre citados juntos. Mas são bem diferentes. Frisch[55], arquiteto de profissão, tem passado notável como romancista: *Stiller* e *Home Faber* discutem os problemas da identidade pessoal e da resistência do indivíduo contra a sociedade industrializada. Frisch sabe construir. É arquiteto também em suas peças nas quais apresenta, porém, idéias explosivas: em *Biedermann und die Bradstifter (Biedermann e os incendiários)* a fraqueza da sociedade burguesa em relação às tentativas totalitárias; em *Andorra,* o problema do anti-semitismo. A influência de Brecht é, apesar de diferenças profundas, evidente. Mas ela é mais forte na dramaturgia de Dürrenmatt[56] que, lançando idéias semelhan-

---

54 Tennessee Williams (pseudônimo de Thomas Lanier Williams), 1914-1983.
The Glass Menagerie (1944); *A Streetcar Named Desire* (1947); *The Rose Tattoo* (1950).
B. Nelson: *Tennessee Williams, the Man and his Work.* New York, 1961.

55 Max Frisch, 1911-1991.
Stiller (1954); *Homo Faber* (1957); *Biedermann und die Brandstifter* (1958); *Andorra* (1961); *Mein Name sei Gantenbein* (1964), etc.
H. Baensiger: *Frisch und Dürrenmatt.* Bern, 1962.

56 Friedrich Dürrenmatt, 1921-1990.
Die Ehe des Herrn Mississippi (1952); *Romulus der Grosse* (1954); *Der Besuch der alten Dame* (1956); *Die Physiker* (1962).
E. Brock-Sulzer: *Friedrich Dürrenmatt.* Zuerich, 1964.

tes, despreza as artes arquitetônicas para entregar-se conscientemente ao caos formal do primeiro expressionismo alemão. É um anarquista, mas não é niilista: sua sátira maldosa e violenta está a serviço de idéias morais menos definidas do que cinicamente evidentes. Ataca a pena de morte e o assassinato oficializado, as tentativas imponentes de "salvar a civilização" (*Rômulo o Grande*), a "ética" profissional dos capitalistas (*Franck V*), a loucura dos físicos nucleares (*Die Physiker*), inspirando um riso de desespero. Em *Der Bersuch der alten Dame (A visita da velha senhora*) ridiculariza temas tão sérios como a força antimoral do dinheiro, a venalidade da democracia e a culpa coletiva; o "caso" apresentado é tão fundamente humano que a farsa tem efeito de grande tragédia. Está realizada uma das ambições dos expressionistas: o apelo à consciência.

"Expressionisme pas mort", dir-se-ia. Frisch e Dürrenmatt não são seus únicos seguidores. Herman Kasack[57] já escrevera neste estilo poesias comoventes. Durante o regime nazista, que o perseguiu, guardou silêncio desdenhoso. Depois da guerra, publicou espelho impressionante da Alemanha pós-nazista: no romance *Die Stadt hinter dem Strom* (*A cidade atrás do rio*). Um arquivista é chamado para organizar o arquivo de uma cidade onde ele espera encontrar sua amada misteriosamente desaparecida. Encontra-a realmente nessa cidade que está meio em ruínas e cujos habitantes levam vida como de sombras. São os mortos que passam ali por uma fase intermediária antes de entrar no reino da morte definitiva. Uma grande e terrível experiência – a da destruição das cidades alemãs pelos bombardeios aéreos – serviu para revificar um velho mito, o de Orfeu e Eurídice; a atmosfera espectral da cidade dos mortos, criada sob a evidente influência de Kafka, é de fascinação dir-se-ia horripilante. Mas esse "frisson nouveau" é prejudicado pela intenção didática do romancista. *A cidade atrás do rio* também é um romance-ensaio, opondo à fé individualista a sabedoria oriental da vida como fase transitória de preparação à extinção definitiva.

---

57 Herman Kasack, 1896-1965.
Die Stadt hinter dem Strom (1947).

Seria um niilismo religioso-filosófico. Anárquico é o niilismo de Arno Schmidt[58]: anárquico também no terreno lingüístico. Duramente influenciado pelas experiências do nazismo e da Segunda Guerra, Schmidt não acredita em nada e em ninguém; literariamente influenciado por Joyce, sua fúria destruidora também se dirige contra a própria língua alemã, que corrói pela imitação foneticamente fiel da gíria dos alemães de 1950. Em sua primeira e talvez mais importante obra, os três contos do volume *Leviathan*, colocou uma descrição cruelmente realista da fuga de Berlim destruída em 1945 entre duas narrações fantásticas que lembram de longe a arte de Jorge Luis Borges. "Melhor um Céu sem deuses do que um céu sem nuvens", eis sua filosofia. Quando se trata da vida alemã contemporânea, o tom só pode ser o da sátira impiedosa. Arno Schmidt, que parecia destruidor da língua, é um criador de novos recursos lingüísticos.

Assim como Arno Schmidt trata a língua, assim trata Günter Grass[59] a própria forma da ficção. Seus romances satíricos *Die Blechtrommel* (*O tambor de folha-de-flandres*) e *Hundejahre* (*Anos de cachorro*) são vastos panoramas satíricos da vida alemã durante e depois da época nazista, de crueldade incisiva e de humorismo às vezes repugnante. A literatura alemã de hoje não tem, por enquanto, produzido nada mais forte; e de mais necessário.

Já antes da guerra, o expressionismo alemão tinha fortemente irradiado para as literaturas germânicas na Bélgica, na Holanda e Norte da Europa. É um processo que continua.

Quando o sueco Lagerkvist[60] recebeu, em 1951, o Prêmio Nobel, as casas editoras francesas, inglesas e italianas apressaram-se em publicar traduções de obras desse escritor, até então desconhecido fora da pátria; a decepção foi, porém, geral. Sua expressão parecia estranha, sem surpreender, porém, pela originalidade: como o "dejà vu" de um pesadelo.

---

58 Arno Schmidt, 1914-1979.
Leviathan (1949); *Ausdem Leben eines Fauns* (1953); *Das steinerne Herz* (1956); *Zettels Traum* (1968); etc.

59 Günter Grass, 1927.
Die Blechtrommel (1959); *Hundejahre* (1963); etc.

60 Cf. "As revoltas modernistas", nota 155.

Pois estava esquecido o estilo em que Lagerkvist continua a escrever: o do expressionismo. O maior poeta moderno da Dinamarca, Tom Kristensen[61], continua, assim como Lagerkvist, proclamando ideais humanitários em estilo expressionista. O elemento exaltadamente romântico, que há no expressionismo, encontrou seu poeta no holandês Slauerhoff[62], médico que passou a vida aventurosa em viagens marítimas e no Extremo Oriente de êxtases exóticos: poeta de êxtase exóticos e exotismos fascinantes; autor de um estranhíssimo romance utópico, *Het verboden Rijk* (*O Império proibido*) que se passa em parte na China moderna, em parte em Macau, no tempo de Camões; Slauerhoff, que acreditava na metempsicose, identifica-se claramente com o grande poeta português.

Uma das literaturas germânicas em que o expressionismo tinha deixado mais profundos vestígios é a literatura-irmã da holandesa: a flamenga. Na Bélgica nascera um dos maiores expressionistas, Van Ostayen, o poeta unanimista da cidade moderna de Antuérpia e profeta duma nova religiosidade humanitária. Seu modernismo exerce até hoje influência sobre os poetas flamengos. Mas justamente na Bélgica fizeram-se tentativas de superar o expressionismo sem lhe desprezar as conquistas.

Teirlinck[63] é um daqueles autores que, ficando velhos e até muito velhos, não cessam de surpreender a crítica e o público, evoluindo sempre. Antes da primeira guerra mundial, fora escritor céptico-irônico à maneira

---

61 Tom Kristensen, 1893-1974.
Livets Arabesk (1921); *Mellem Scylla og Charybdis* (1943); *Den Syngende Busk* (1949).
R. Höiberg-Pedersen: *Tom Kristensen.* Kjoebenhavn, 1942.

62 Jan Slauerhoff, 1899-1936.
Archipel (1923); *Oost-Azië* (1928); *Eldorado* (1928); *Schuim en Asch* (1930); *Het verboden Rijk* (1932); *Het leven op aarde* (1934); *Een eerlijk Zeemansgraf* (1936).
C. van Wessem*: Slauerhoff een levensbeschrijving.* Rijswitkj, 1940.

63 Herman Teirlinck, 1879-1967.
Mijnheer Serjanszoon, orator didacticus (1908); *Het ivoren aapje* (1909); *De vertraadge film* (1922); *Ik dien* (1924); *Het Gevecht met de Engels* (1952); *Zelfportret of het Galgemaal* (1955).
J. Kuypers: *Herman Teirlinck.* Brussels, 1923.
P. van Meer: "Het Gevecht met de Engels". (In: *Streven,* abril de 1953.)

de Anatole France, checando o catolicismo meio-puritano e muito provinciano dos flamengos. No romance *Het ivoren aapje* (*O macaco de marfim*) deu o primeiro panorama impressionista da cidade de Bruxelas, então em vias de tornar-se grande metrópole moderna. A guerra converteu-o para o expressionismo. Dedicou-se ao teatro. *Het vertraagde film* (*A fita retardada*) é o experimento audacioso de usar processos cinematográficos para dar sentido a uma sucessão de acontecimentos tão desconexos como só os produz a vida na realidade. *Ik dien (Estou servindo*) revivifica no espírito do humanitarismo expressionista uma lenda da Idade Média católica. Mas só na velhice deu Teirlinck a plena medida das suas forças. *Het Gevecht met de Engels* (*A batalha contra os anjos*) é o grande romance da luta de homens primitivos, dos camponeses meio selvagens das florestas de Soigne, contra a cidade: debate titânico entre razão e sem-razão da renovação religiosa da humanidade assim como os expressionistas a desejavam realizar.

Contra os excessos ideológicos (e políticos, no sentido de nacionalismo extremado) e estilísticos dos expressionistas flamengos revoltara-se, em Gent, por volta de 1921, o grupo da revista *Fonteintje*: Roelants[64] e Richard Minne[65] cultivaram a métrica tradicional e o estilo simbolista para, numa poesia "fantaisiste", humorística, irônica, sarcástica evadir-se das preocupações ideológicas do dia; eram cépticos. Contra esse ceptismo de "homens envelhecidos antes do tempo" lutou o grupo da revista *Ruimte,* inspirado por Van Ostayen e liderado por Marnix Gijsen[66], então poeta whitmaniano cheio de fé na vida, cantando a pobreza "socialista" do santo de Assisi e a turbulência do porto de Antuérpia. Mas Gijsen perdeu, mais

---

64 Maurice Roelants, 1895-1966.
De Kom der loutering (1918); *Het Verzaken* (1930); *Lof der Liefde* (1949).
F. Closset: *Maurice Roelants*. Brussels, 1946.

65 Richard Minne, 1891-1965.
In den zoeten inval (1927).
A. Demedts: *Richard Minne.* Brussels, 1946.

66 Marnix Gijsen (pseudônimo de Jan Albert Goris), 1899-1984.
Loflitanie van de H. Franciscus van Assisi (1921); *Lof van Antwerpen* (1928); *Het boek van Joachim van Babylon* (1948); *Telemachus in het dorp* (1948); *De man van overmorgen* (1949); *De kat in de boom* (1953).
R. Goris e J. Greshoff: *Marnix Gijsen.* Haag, 1955.

tarde, essa fé. Reconciliou-se com seus adversários de *Fonteintje*. Superou-os em cepticismo irônico. Caiu em niilismo completo, quase de anarquista. Voltou do abismo de duras experiências pessoais com uma série de romances, destinados a destruir os falsos ideais da humanidade. O maior sucesso entre esses livros é *He boek van Joachim van Babylon* (*O livro de Joaquim da Babilônia*)*:* Joaquim é o marido da famosa casta Susana da Bíblia; seu livro é um libelo impiedoso contra o "vício frio" da castidade que lhe amargurou e destruiu a vida. O romance chocaria não só os puritanos holandeses, se não fosse narrado em estilo clássico. É, em todos os sentidos, um dos maiores livros deste século, e Gijsen um dos grandes críticos da civilização contemporânea.

O grande pós-expressionista da Noruega é Vesaas[67], que já recebeu um prêmio internacional da Cidade de Veneza; mas até em sua própria terra é Vesaas mais elogiado que lido porque sua escolha, para meio de expressão, de dialetos camponeses da Noruega setentrional dificulta o acesso à Obra. O simbolismo fantástico de Vesaas, herança do expressionismo, combina estranhamente bem com o duro realismo dos seus temas rurais; uma tensão febril vivifica-lhe o estilo, enquanto as traduções permitem apreciá-lo. Se as literaturas escandinavas não tivessem saído quase totalmente dos horizontes de público literário internacional, ainda será preciso citar vários outros nomes. Pelo menos não pode ser silenciado o do sueco Eyvind Johnson[68], que descreveu no ciclo *Romanen om Olof* (*Romances em torno de Olof),* sua infância proletária e nos romances do ciclo *Krilon* a luta contra o nazismo.

A trajetória do expressionismo foi, enfim, muito maior do que a usual torre de observação, Paris, deixou vislumbrar. A irradiação atingiu, além dos países germânicos, as literaturas eslavas; e conhecedores do expressionismo também se encontraram – basta citar o nome de O'Neill – e se encontram nas Américas.

---

67 Tarjei Vesaas, 1897-1970.
Det store spelet (1934); *Kvinor Ropar hem* (1935); *Huset i moerhet* (1945); *Bleieplassen* (1946); *Vindane* (1952); *Vaer* (1954).

68 Eyvind Johnson, 1900-1976.
Romanen om Olof (1934-1937); *Krilon* (1941-1943); etc.
J. Elandi: *Eyvind Johnson.* Stockholm, 1947.

A literatura iugoslava não é devidamente conhecida no estrangeiro. O prêmio Nobel conferido a Andrić talvez não tenha contribuído para dissipar todos os equívocos. Porque o maior escritor, de longe, poeta, dramaturgo e romancista de formato europeu, é Miroslav Krleža[69]. Suas primeiras poesias revelam a influência do simbolismo francês. Mas logo o croata, então ainda cidadão austríaco, conheceu o expressionismo alemão; e usou as formas e o estilo do teatro expressionista para denunciar, nos palcos, os horrores das batalhas, das trincheiras, dos hospitais de emergência e o desespero dos croatas, obrigados a lutar no exército austríaco contra seus irmãos eslavos, os sérvios e russos. As baladas de Krleža, populares na forma e revolucionárias no conteúdo, preparavam o povo para a mentalidade que explodirá, mais tarde, na resistência de Tito. Apesar do seu eslavismo e comunismo ficou Krleža intimamente ligado à cultura do império dos Habsburgos. Com espécie de ódio-amor descreveu no vasto ciclo dos *Glembajs* a decadência da aristocracia austríaca da Croácia e, no romance *A Volta de Philipp Latinovicz,* sua obra mais característica, o choque entre o intelectual de formação ocidental e aquele mundo arcaico, provinciano e atrasado. É nesse romance, sobretudo, que Krleža revela seu parentesco com a filosofia negativa e o existencialismo. Todas as experiências de sua vida pública, de luta contra a dominação austríaca, contra o regime fascista na Iugoslávia entre as duas guerras e na resistência chegaram a inspirar o grande romance *O Banquete de Blitvia*, o mais completo e fascinante panorama de ditadura fascista que existe na literatura contemporânea. Krleža é o maior escritor da literatura iugoslava e é, como tal, geralmente e oficialmente reconhecido.

---

69 Miroslav Krleža, 1893-1981.
Rapsódia croata (1918); *Gólgota* (1922); *O deus croata Mars* (1922); *A Ilha do Diabo* (1924); *Agonia* (1928); *Os senhores Glembay* (1928); *A volta de Filip Latinović* (1932); *O enterro em Theresienburg* (1933); *Petar Križanić* (1934); *Baladas de Petar Kerempuh* (1936); *Eu não participo mais* (1938); *O banquete de Blitvia* (1938).
W. Giusti: "Miroslav Krleža". (In: *Revista di Letteratura Slave*, III, 1928.)
L.-P. Quint: Introdução à tradução de *L'Enterrement à Theresienbourg,* Paris, 1957.
S. Vučetić: *Miroslav Krleža,* Zagreb, 1962.
M. Matković edit.: *Miroslav Krleža.* Zagreb, 1963.
V. Djurić edit.: *Miroslav Krleža*. Beograd, 1967.

Entre expressionismo e existencialismo se debate o polonês Witold Gombrowicz[70], cujo romance satírico *Ferdyduke* conquistou sucesso internacional, foi proibido na Polônia fascista de antes da guerra e novamente proibido da Polônia comunista. *O Diário de Witold Gombrowicz,* testemunho da luta de um individualista contra os clichês que a sociedade lhe quer impor, é um dos grandes documentos deste século.

Não seria possível verificar influência direta do expressionismo nos romances do cubano Alejo Carpentier[71], homem de formação cultural francesa e de apaixonado nacionalismo latino-americano. Mas o estilo é estranhamente parecido com o expressionista: em *El Acoso,* as horas febris de uma conspiração contra a ditadura; em *Los pasos perdidos*, o choque entre os civilizados e o mistério da floresta virgem; no romance histórico *El Siglo de Luces*, a inspiração da Revolução Francesa nas ilhas do Caribe, protótipo da revolução comunista de hoje. Alejo Carpentier é um mestre do romance chamado "poemático" e um dos escritores mais significativos do século.

Influências isoladas do expressionismo não são raras, desde O'Neill no mundo anglo-saxônico. É esse expressionismo pelo qual Malcolm Lowry[72] é diferente de seus companheiros da "lost generation". Só depois da morte do escritor malogrado seu romance autobiográfico *Under the Volcano* conquistou a merecida fama internacional: essa tragédia do homem que se afoga no álcool para esquecer o mundo também é um grande documento.

---

70 Witold Gombrowicz, 1904-1969.
Ferdyduke (1937); 2ª ed. (1956); *O Diário de Witold Gombrowicz* (1960).

71 Alejo Carpentier, 1904-1982.
El reino de este mundo (1947); *Los pasos perdidos* (1953); *El acoso* (1957); *El Siglo de Luces* (1958); etc.
K. Müller-Bergh: *Alejo Carpentier, estudio biográfico-crítico.* Urbana, Ill., 1972.

72 Malcolm Lowry, 1909-1957.
Under the Volcano (1947, 2ª ed., 1958).

Influência direta do expressionismo pode ser verificada na Obra, de tão variados aspectos, do americano Thornton Wilder[73], que, apesar de sua formação ocidental, mantinha contatos íntimos com a vida literária vienense. É grande a amplitude dos seus horizontes: do mundo mediterrâneo da Antiguidade (*The Woman of Andros*) até o Peru da época barroca (*The Bridge of San Luis Rey*) e até as suas peças dramáticas, simbólicas ou alegóricas, que fizeram pensar (sem suficiente razão, aliás) em surrealismo. A obra capital de Wilder fica *The Bridge of San Luis Rey*: a história de cinco vidas, perdidas num acidente que o monge Frey Juniper pretende esclarecer para justificar os caminhos da Providência Divina. Juniper usa a linguagem e os símbolos da religião para dar, de maneira toda profana, um sentido à vida; o que não seria preciso num mundo que se sabe governado pelo Deus vivo. Por isso, Frey Juniper foi, por julgamento do arcebispo de Lima, queimado em praça pública. No caso de Wilder, o papel do arcebispo foi feito pelo crítico marxista Michael Gold que respondeu ao imenso sucesso com uma campanha de difamação: o escritor seria um evasionista barato, informado pelas pseudo-religiosas do neo-humanismo reacionário dos Irving Babbitt, etc., satisfazendo às exigências de "happy end" do público. Mas Wilder nunca foi neo-humanista. É um humanista autêntico, um americano de Wisconsin que se sente em casa em Paris, em Madri, em Viena, e sobretudo em Roma. Por isso, aquela obra está completamente fora das tradições do romance norte-americano. Eis o motivo por que a crítica americana, sem considerações das divergências ideológicas, adotou tacitamente a atitude do hoje esquecido Gold: os romances de Wilder não ocupam lugar nenhum na discussão literária. Parecem relegados para o plano da literatura popular;

---

73 Thornton Wilder, 1897-1975.
Cabala (1925); *The Bridge of San Luis Rey* (1927); *The Woman of Andros* (1930); *Heaven's My Destination* (1935); *Our Town* (1938); *The Skin of Our Teeth* (1942); *The Ides of March* (1948); etc.
E. Brock: "Das Werk des amerikanischen Dichters Thornton Wilder". (In: *Hochland*, XXX, novembro de 1932.)
H. Adler: "Thornton Wilder's Theather". (In: *Horizon*, 1946.)
R. Burbank: *Thornton Wilder*. New York, 1962.
H. Papajewski: *Thornton Wilder*. Frankfurt, 1962.

mas nesse plano, o sucesso continua fiel ao autor. É preciso admitir que o êxito de *The Bridge of San Luis Rey* é menos um fato da história literária do que um fenômeno da sociologia literária: da procura desesperada de um sentido da vida nas épocas de declínio de uma civilização. Mas Wilder conhece perfeitamente bem esse seu público. Satirizou-o em *Heaven's My Destination,* onde um sectário, retirando do banco seu depósito inteiro para dá-lo aos pobres, provoca um "run" ao banco; e na peça *Our Town*. Apenas, o horizonte de Wilde não é limitado pela sociologia. Em *The Skin of Our Teeth,* o assunto é "simplesmente" a história inteira da humanidade. O mundo de Thornton Wilder é elíptico: tem dois epicentros, New York e Roma, as duas cidades, a dos arranha-céus e financistas e a dos cardeais, aristocratas e ruínas, que são contrastadas no seu primeiro romance, *Cabala.* Assim como então, o humanista americano Wilder continua acreditando na ponte que as reúne; que não é a sinistra ponte de San Luis Rey, mas – "there is a land of the living and a land of the dead and the bridge is love, the only survival, the only meaning".

Enfim, o expressionismo também não morreu na poesia alemã. Foi mero episódio o renascimento de um pseudo-hölderlinianismo nos versos do poeta oficial do nazismo, do austríaco Weinheber[74], *virtuose* das formas clássicas através das quais exprimiu os recalques, ódios e também as dúvidas da sua alma caótica; terminou a vida pelo suicídio. Mas depois da segunda guerra, o maior poeta do expressionismo, Benn[75,] voltou do ostracismo, retratando-se da efêmera adesão ao nazismo. Em 1945, seu niilismo e sua expressão abrupta, carregada de sentido, estavam mais atuais que nunca. As gerações novas reconhecem em Benn seu mestre e guia. A tarefa é a de restabelecer as perdidas relações com as tendências do modernismo internacional. Eich[76] é um elegíaco alemão, procurando a significação me-

---

74 Josef Weinheber, 1892-1945.
Adel und Untergang (1934); *Späte Krone* (1936); *Hier ist das Wort* (1948).
J. Nadler: *Josef Weinheber. Geschichte seines Lebens und seiner Dichtung,* Salzburg, 1953.

75 Cf. "As revoltas modernistas". Nota 153.

76 Günther Eich, 1907-1972.
Abgelene Gehöfte (1948); *Botschaften des Regens* (1956); *Zu den Akten* (1964).

tafísica nas coisas simples da vida; foi bem definido como poeta de "idílios da angústia". Krolow[77] já é mais europeu; é poeta hermético; sua coragem em inventar metáforas inéditas revela o conhecimento "methaphysical poetry"; sua calma filosófica, quase budista, é herança de um outro expressionismo, o de Hesse.

Assim como o expressionismo, todos os outros modernismos continuam. Nos países do Rio de la Plata, onde nasceram o ultraísmo e o criacionismo, esses movimentos radicais já parecem esquecidos; o próprio Jorge Luis Borges renega a sua poesia daqueles anos. Mas a poesia de expressão violenta e de fundo social continua cultivada nos países dos Andes e, mais depurada, no norte do continente ibero-americano. O mexicano Octavio Paz[78] passa hoje por ser porta-voz mais autorizado da raça: poesia realista em estilo moderadamente modernista. E o guatemalteco Cardoza y Aragón[79] escreveu pelo menos um verso altamente inspirado: "El amor y la muerte son las alas de mi vida – que es como un ángel expulsado perpetuamente."

Em Portugal continuou a geração que cresceu sob a influência de Fernando Pessoa: Carlos Queirós e, sobretudo, José Régio[80], poeta "diabólico" e à "sombra da loucura", mas espírito religioso e de lucidez mediterrânea, que não admite ser desviado do seu caminho próprio:

"Não sei para onde vou.
– Sei que não vou por aí."

---

77 Karl Krolow, 1915-1999.
Hochgelobtes Leben (1943); *Die Zeichen der Welt* (1952); *Unsichtbare Hände* (1961); *Landschaften für mich* (1965).

78 Octavio Paz, 1914.
Raiz del hombre (1937); *Laberinto de la Soledad* (1950); *Libertad bajo palabra* (1955).

79 Luiz Cardoza y Aragón, 1904-1992.
Maelstrom (1926); *El sonámbulo* (1937).

80 José Régio (pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira), 1901-1969.
Poemas de Deus e do Diabo (1925); *Biografia* (1929); *As encruzilhadas de Deus* (1936); *Fado* (1941); *Mas Deus é grande* (1945).
C. Lisboa: *José Régio.* Porto, 1957.

Nada ainda substituiu no Brasil a influência do movimento iniciado pelos dois grandes modernistas: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Mas há influências laterais e continuações diferentes. Jorge de Lima[81] usou os recursos do modernismo para fazer encantadora poesia folclórico-regionalista, antes de dedicar-se, de corpo e alma, à arte católica; percebem-se em sua expressão elementos surrealistas. Estes últimos também se notam na poesia hermética, sempre católica e sempre de fundo social, de Murilo Mendes[82] que desde o seu primeiro volume já cultivou a expressão fantástica, de grande intensidade: *Os dois lados* e *Mapa* são dos versos mais fortes e mais enigmáticos que há em língua portuguesa. O modernismo brasileiro é muito menos homogêneo que o correspondente movimento hispano-americano. As individualidades dos poetas são inconfundivelmente marcadas. Ninguém confundiria a expressão de Jorge Lima com a de Murilo Mendes, apesar de os dois poetas terem até colaborado. Ninguém os confundiria com esse poeta totalmente à parte que é Carlos Drummond de Andrade[83]. Sua poesia é personalíssima; e percorreu – coisa mais rara – uma evolução coerente. Suas metáforas são, do início, as mais originais, como que perdidas no ambiente dessa sua poesia esquelética; não são enfeites, mas a própria substância. Não se enquadram na camisa-

---

81 Jorge de Lima, 1895-1953.
XIV Alexandrinos (1914); *Poemas* (1928); *Novos Poemas* (1929); *Poemas escolhidos* (1932); *Tempo e Eternidade* (com Murilo Mendes; 1935); *A Túnica inconsútil* (1938); *Invenção de Orfeu* (1952).
Waltensir Dutra: *A evolução de um poeta. Ensaio sobre a poesia de Jorge de Lima.* Rio de Janeiro, 1952.

82 Murilo Mendes, 1901-1975.
Poemas (1930); *Tempo e Eternidade* (com Jorge de Lima; 1935); *A poesia em pânico* (1938); *O visionário* (1941); *As Metamoforses* (1944); *Mundo enigma* (1945); *Poesia-Liberdade* (1947); *Contemplação de Ouro Preto* (1955).

83 Carlos Drummond de Andrade, 1902-1987.
Alguma poesia (1930); *Brejo das Almas* (1934); *Sentimento do Mundo* (1940); *Poesias* (1942); *A Rosa do Povo* (1945); *Claro Enigma* (1951); *O Fazendeiro do Ar e Poesia até agora* (1954).
Edição: *Reunião, 10 livros de poesia* (com estudo de Ant. Houaiss), Rio de Janeiro, 1969.
L. Costa Lima: *Lira e Antilira.* Rio de Janeiro, 1968.

de-força da métrica regular; a rima, também, "não seria uma solução". E Carlos Drummond de Andrade procura solução. A vida que foi

"Coisa miserável,
suspiro de angústia...",

forneceu-lhe, no entanto, os assuntos triviais que seu poder metafórico transformou em matéria poética:

"O tempo é minha matéria, o tempo presente,
os homens presentes, a vida presente."

Nessa fase, Drummond aproximou-se dos seus contemporâneos ingleses, dos Auden, Spender, Day Lewis: o autor da *Rosa do Povo* é "poeta público". Adquiriu a força quase-épica de escrever poemas como "Edifício Esplendor". Mas logo tinha reconhecido, como Auden, que

" Private faces in public places
Are wiser and nicer
Than public faces in private places."

No volume *Claro Enigma* fecha-se o ciclo: a poesia da angústia enigmática está depurada –

"Como a noite se mudara
no mais cristalino dia"!

A última arte de Drummond já é poesia pura, de um poeta da mais alta categoria.

Mas não é "poésie pure" no sentido específico da arte de Valéry. O autor de *Cimetière marin* encontrou mais admiradores que discípulos. Nem os parece ter tido na própria França. O único valéryano – e ainda assim "cum grano salis" – de língua francesa foi o jovem belga Odilon Périer[84], o poeta da cidade de Bruxelas, grave pela significação e quase ligeiro

84 Odilon-Jean Périer, 1901-1928.
Notre mère la ville (1922); *Le paysages des anges* (1926); *Le promeneur* (1927).
A. Marin: *Odilon-Jean Périer.* Bruxelles, 1939.

na forma, luminosa e cristalina. No resto, a "poésie pure" é hoje um fenômeno especificamente ibérico, sob a influência desse grande mestre que foi Juan Ramón Jiménez.

O maior, de longe, dos poetas puros de língua espanhola é Jorge Guillén[85]. Apesar da influência inevitável do mestre, não pode ser chamado de "juanramonista". Traduziu o *Cimetière marin.* Leu muito Góngora. Mas antes de tudo, ele é aquilo que Jiménez condena: poeta intelectualista. Mas não é poeta filosófico no sentido em que o foi Rilke. Versos seus como – "Ser nada más. Y basta"– sugeriram a alguns críticos a possibilidade de definir Guillén como "poeta do existencialismo". Mas mesmo se fosse, impõe-se um adjetivo restritivo, achado do crítico Eugenio Frutos: Guillén seria poeta de um "existencialismo jubiloso". Com efeito, é ele esse fenômeno raríssimo entre os grandes poetas de hoje: é otimista. Pagou o preço da reclusão aristocrática:

> "Cerré las puertas; el mundo me ciñe."

Mas entre esses muros recriou o mundo, criando uma nova realidade, autônoma:

> "Soy, más, estoy. Respiro
> ....
> La realidad me inventa.
> Soy su leyenda – Salve!"

Jorge Guillén é autor de um único livro: *Cântico*, que publicou e republicou quatro vezes, cada vez mais completo e mais perfeito. Parece um caso de obsessão. É um caso de concentração. Cada instante tem seu

---

85 Jorge Guillén, 1893-1984.
Cántico (1928; 1936; 1945; edição definitiva, 1950).
P. Salinas: "El Cántico de Jorge Guillén". (In: *Literatura Española. Siglo XX.* México, 1941.)
F. A. Pleak: *The Poetry of Jorge Guillén.* Princeton, 1942.
J. Casalduero: *Jorge Guillén. Cántico,* 2ª ed., Madrid, 1953.
P. Darmangeot: *Jorge Guillén ou le Cantique émerveillé.* Paris, 1958.
J. González Mueller: *La realidad y Jorge Guillén.* Madrid, 1963.

valor inconfundível e irreversível ("instante sin historia"), mas o resultado é sempre o mesmo:

> "... No pasa
> Nada. Los ojos no ven,
> Saben. El mundo está bien
> Hecho. El instante lo exalta."

Falou alguém em ilusão? Citando mesmo um meio-verso do poeta – "fábula de fuentes"? ou então este outro: "Acaso nada?" O poeta responde: "Pero quedan los nombres." Em toda a poesia deste tempo não há nada que tanto nos intensifique o senso da vida.

Dos "juanramonistas" espanhóis cada um, nesse "medio siglo de oro" da poesia espanhola, tem sua fisionomia própria. Pedro Salinas[86], cantor exclusivo de "esta corporeidad mortal y rosa", da mulher, realizou o milagre de criar, depois de seis séculos de petrarquismo, uma poesia erótica absolutamente nova e moderna.

Luis Cernuda[87], "cuya palabra lúcida es como diamante", parece no entanto " absolutamente anômalo" a um crítico de tradição romântica, a um admirador apaixonado de Bécquer. Mas o próprio Cernuda conhece e analisou seu romantismo atrás da fachada elegante da poesia pura. Com 60 anos de idade, ainda deu a impressão de jovem; seria a juventude perpétua do esquizofrênico, separado da vida como "¿el deseo está separado de la realidad"? Cernuda é poeta do subconsciente; mas conscientemente. Porque sabe que "La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es

---

86 Pedro Salinas, 1892-1951.
Presagios (1923); *Víspera del gozo* (1926); *Seguro Azar* (1929); *Fábula y signo* (1931); *La voz a ti debida* (1934); *Razón de amor* (1936); *Poesia junta* (1942); *Todo más claro* (1949).
A. del Río, L. Spitzer e S. C. Rosenbaum: "Pedro Salinas". (In: *Revista hispánica moderna*, VII, 1941).

87 Luis Cernuda, 1904-1965.
Invitación a la poesía (1933); *Donde habite el olvido* (1935); *La realidad y el Deseo* (1936); *Oknos* (1943); *Como quien espera el alba* (1947).
P. Salinas: *Literatura Española. Siglo XX.* México, 1941.

mentira"; prefere ficar sozinho " donde habita el olvido – en los vastos jardines sin aurora".

Vicente Aleixandre[88] é o mais "juanramonista" de todos. Esse elegíaco da morte poderia ser chamado de "Rilke sem metafísica". Pois não conhece nem admite outra substância concreta na poesia do que a metáfora, que lhe serve para modificar os elementos dados da realidade ou, para dizê-lo com franqueza: para fugir do mundo. É evasionista consciente e decidido. Muito além da realidade dos outros criou sua *Sombra del Paraiso*, o mito de uma existência anterior, celeste, do mundo e das almas. É um anjo perdido – mas não caído – na Espanha real deste século, entre "la destrucción o el amor".

Emilio Prados[89] fugiu desta realidade por motivos muito reais, políticos; mas não é um lutador, é o mais gongorista, o mais "esquisito" entre os juanramonistas, fino demais para agüentar esta vida que lhe minou irremediavelmente o corpo. A esta mesma realidade sucumbiu Miguel Hernández[90], o "perito en lunas", que foi filho do povo, pastor de rebanhos, autodidata, poeta da originalidade absoluta e forma perfeita, de abundante metafórica barroca, como convém a um filho da tradição espanhola; depois, foi soldado, cantando para os camaradas do 5º Regimento de Infantaria do exército republicano. Morreu na prisão. E vale para ele escrever ao saber da morte de García Lorca:

---

88 Vicente Aleixandre, 1898-1984.
Ambito (1928); *Espadas como labios* (1932); *La destrucción o el amor* (1934); *Sombra del Paraiso* (1944); *Mundo a solas* (1950).
Dám. Alonso: *Ensayos sobre poesía española.* 2.ª ed., Buenos Aires, 1946.
C. Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Madrid, 1950.

89 Emilio Prados, 1899-1962.
Tiempo (1925); *Vuelta* (1927); *Memoria del olvido* (1940); *Jardín Cerrado* (1946).

90 Miguel Hernández, 1910-1942.
Perito en lunas (1932); *El rayo que no cesa* (1936); *Viento del pueblo* (1937); *Cancionero y romances de ausencias* (1940).
Obra escogida. Madrid, 1952; *Obras completas,* edit. por Elvio Romeiro, Buenos Aires (1961).
J. Guerrero Zamora: *Noticia de Miguel Hernández.* Madrid, 1951.
Elvio Romero: *Miguel Hernández, destino y poesía.* Buenos Aires, 1958.
J. Elano Bollesta: *La Poesía de Miguel Hernandez.* Madrid, 1965.

"Muere un poeta y la creación se siente
herida y moribunda en sus estrañas."

Miguel Hernández foi um dos poetas mais viris de língua espanhola e seu volume *El rayo que no cesa* é um dos maiores da época e de todas as épocas. Na poesia de Miguel Hernández reúnem-se as duas grandes correntes da poesia espanhola contemporânea: o gongorismo e o popularismo. Mas essa síntese foi interrompida.

Depois da catástrofe, o maior poeta espanhol dentro da Espanha – Guillén, Cernuda e Alberti se exilaram – foi Ridruejo[91]: ex-falangista, de nobres ideais políticos que o levaram depois para a oposição, mas poeta puro, reatando a tradição de Garcilaso e cantando em forma clássica as "pedras da Espanha": as das catedrais e as da desolada paisagem castelhana. Fica a voz dolorosa, mas rigorosamente disciplinada de Blás de Otero[92].

Variantes da poesia pura constituem um forte concorrente da poesia hispano-americana. O colombiano Pardo García[93] teve como ponto de partida, ainda, o parnasianismo; chegou, depois, a admitir as *"vozes naturales"* do subconsciente, a feitura alógica do verso. No meio arquitetou umas estrofes da mais alta inspiração de "poésie pure", como esta:

"Ya sólo quedan los nombres
donde estuvieron las cosas
....
El mundo se me hizo leve
Y divina la memoria."

---

91 Dionisio Ridruejo, 1912-1975.
Plural: Poesía en armas; *Sonetos a la piedra; En la soledad del tiempo;* Todos reunidos em: *En once años* (1955).

92 Blás de Otero, 1916-1979.
Angel fieramente humano (1950); *Redoble de conciencia* (1950); *Pido la paz y la palabra* (1955); *Que trata de España* (1964).

93 Germán Pardo García, 1902-1992.
Voluntad (1930); *Júbilos ilesos* (1935); *Presencia* (1938); *Claro abismo* (1940); *Las voces naturales* (1945), etc.

Em Cuba, o mais puro dos puros é o juanramonista Florit[94], que o próprio Juan Ramón Jiménez, crítico tão exigente, chamou, no prólogo da antologia cubana de 1936, de "um dos mais importantes poetas de língua espanhola". Elogio extraordinário, mas justificado perante uma estrofe como esta, "A una estatua":

"Tú, estatua blanca, rosa de alabastro,
nasciste para estar pura en la tierra
con un dosel de ramas olorosas
Y la pupila ciega bajo el cielo."

A antologia citada[95] ofereceu um panorama completo da "poesia pura" em Cuba. Não é ela exclusivamente juanramonista. Mariano Brull[96] também é, significativamente, tradutor de Valéry. A personalidade mais estranha entre os cubanos foi Ballagas[97] que escreveu alternadamente "poesia pura" e poesia folclórica negra e social, à maneira de Nicolas Guillén[98], que é o maior poeta socialista de Cuba. Eis duas correntes que na poesia cubana contemporânea se combatem e colaboram.

O núcleo de juanramonistas mais ortodoxos encontra-se na Colômbia: o grupo chamava-se, conforme o título do livro decisivo de Jiménez, "Piedra y Cielo". Talvez hoje seja fácil demais fazer, nesse estilo, versos que agradam; e para a miopia dos contemporâneos é quase impossível distinguir com nitidez a expressão autêntica e a imitação. É este o caso do grupo "Piedra y Cielo". Todos eles escrevem poesias muito boas, como

---

94 Eugenio Florit, 1903-1999.
Trópico (1930); *Doble acento* (1937); *Reino* (1938); *Cuatro poemas* (1940).
J. R. Jiménez: "El único estilo de Eugenio Florit". (In: *Revista Cubana*, abril 1937.)

95 J. M. Chacón y Calvo edit: *La poesía cubana en 1936.* (Prólogo de J. R. Jiménez.) Havana, 1937.

96 Mariano Brull, 1891-1956.
La casa del silencio (1916)*; Poemas en menguante* (1928); *Canto Redondo* (1934).

97 Emilio Ballagas, 1910-1955.
Júbilo e fuga (1931); *Cuaderno de poesía negra* (1934); *Sabor eterno* (1939); *Nuestra Señora del Mar* (1943).

98 Nicolás Guillén, 1902-1989.
Sóngolo Cosongo (1931); *West India Ltd.* (1957); *El Son entero* (1947).

Carlos Martín, Eduardo Carranza; talvez o futuro chegue a guardar, especialmente, a poesia de Jorge Rojas.

A esses poetas puros de língua espanhola convém juntar o nome da brasileira Cecília Meireles[99]. Alguns críticos já quiseram defini-la como "mais portuguesa que brasileira", pelo único motivo de o modernismo brasileiro não conhecer tradição de "poésie pure"; mas esta tampouco existe assim em Portugal. Uma corrente tão universal de poesia não conhece fronteiras nacionais. Em linguagem clássica portuguesa e com sensibilidade inconfundivelmente brasileira já escreveu Cecília Meireles poesias que pertencem ao patrimônio da melhor poesia universal deste século.

O mais rápido resumo da "poesia pura" ibérica não deixa de perceber nela diferenças e contradições. É o caso exemplar da diferença entre poesia "espontânea" de Juan Jiménez e a poesia "intelectualista" de Jorge Guillén. Essa diferença determinou a evolução da poesia catalã, depois de López-Picó e Carner. O representante da poesia "espontânea", "não-intelectualista" e muito ligada à terra, é Sagarra[100]: à terra dedicou seus poemas longos que são os maiores " blocos" de poesia catalã do nosso tempo: não é, como se percebe, propriamente discípulo de Jiménez cuja estética não admitiria o poema épico-narrativo. Sagarra traduziu todas as peças de Shakespeare e todo o poema de Dante. Tradutor de Sófocles e Virgílo é o classicista Riba[101]: mas não é classicista no sentido do século XIX; é um poeta hermético, altamente intelectualizado, assim como seu patrício, o catalão Sebastiá Sánchez-Juan[102].

O modernismo poético inglês fora preparado: pelo hermetismo ocultista de Yeats; pelo imagismo e pelos experimentos lingüísticos de Pound; pela publicação póstuma, em 1918, das poesias de Gerard Manley

---

99 Cecília Meireles, 1901-1965.
Viagem (1939); *Vaga Música* (1942); *Mar Absoluto* (1945); *Retrato natural* (1949).

100 Josep María de Sagarra, 1894-1961.
Cançons de taverna i d'oblit (1922); *El Comte Arnau* (1928); *Montserrat* (1954).

101 Carles Riba, 1893-1959.
Estances, I (1919); *Estances, II* (1933); *Elegies de Bierville* (1942).

102 Sebastiá Sanchez-Juan, 1904-1974.
Prismes (1939).

Hopkins; e, sobretudo, pela poesia satírica e apocalítica de T. S. Eliot na fase de *Waste Land*. Politicamente falando, todos esses poetas eram da direita: Hopkins, jesuíta; Yeats, aristocrata com veleidades fascistas; Pound, adepto do fascismo italiano; Eliot, "classicist", "anglo-catholic and royalist". Nesta linha, embora moderada, só continuará Betjeman[103], poeta da Igreja Anglicana e, ao mesmo tempo da "metaphisical poetry". É tradicionalista de uma tradição especificamente inglesa.

Mas a maior parte dos discípulos daqueles grandes "poetas da Direita" apareceu nos anos de 1930, usando os novos recursos técnicos para manifestar idéias de revolução social: a renovação literária e a revolução política de mãos dadas, assim como dirá Auden:

> " The English revolution
> Is the only solution".

No entanto, a experiência revelará a incompatibilidade entre a evolução poética e a social. Cedo, o crítico F. R. Leavis predisse a essa mocidade inquieta a "volta à casa paterna": os jovens comunistas e psicanalistas de 1930 tornaram-se liberais humanitários, organizando Congressos pela liberdade da Cultura; alguns retiraram-se para experiências religiosas. O mais jovem entre eles entregou-se a exercícios de Yogi. Foi esta a carreira dos discípulos esquerdistas de Eliot[104].

O novo grupo apareceu em público em 1932, pela antologia *New Signatures:* colaboraram Auden, Day, Lewis, Spencer, o poeta e crítico Empson e o poeta John Lehmann, à qual o movimento deve valiosos serviços editoriais e propagandísticos. Num país em que, depois do episódio decadentista ainda estava muito honrada a tradição tennysoniana, as audácias métricas e ideológicas e a franqueza de expressão dos novos poetas fizeram escândalo. Aumentou quando a segunda antologia, *New Country*,

---

103 John Betjeman, 1906-1984.
Continual Dew (1937); *Old Lights for New Chancels* (1942); *New Bats in Old Belfries* (1945).
D. Stanford: *John Betjeman.* London, 1960.

104 D. Daiches: *Poetry and the Modern World.* 2.ª ed., Chicago, 1941.
F. Scarfe: *Auden and After. The Liberation of Poetry.* London, 1942.

de 1933, revelou as tendências comunistas dos colaboradores. Aderiram prosadores como Isherwood e Rex Warner. Criou-se o "Group Theatre". John Lehmann iniciou a série "New Writing", de publicações coletivas.

O mais velho e mais moderado do grupo era Day Lewis[105]: não um angustiado, mas um otimista:

" O man perplexed, here is your answer...
The ice is breaking, the death gripe relaxes…
… On start the attacking."

Mas atacou com cautela, pois tinha suas dúvidas:

"Who would be satisfied his mind is no
Continent but an archipelago?"

O espírito de Day Lewis foi mesmo um arquipélago de ilhas, todas elas bem inglesas. Sua riqueza em metros, rimas e assonâncias serviu-lhe de base para a arte poética que ele depois ensinava como professor universitário; e sob o pseudônimo " Nicholas Blake" escreveu apreciáveis romances policiais. A poesia de Day Lewis é aquela que conservou o estilo daqueles anos de 1930.

A Resistência da opinião pública inglesa contra o grupo parecia quebrada quando os círculos universitários, ressalvadas as divergências políticas, reconheceram Auden[106] como grande poeta. Respeitaram nele o filho da "upper middle class". Mas esta já tinha passado pelo "Waste Land" e

---

105 Cecil Day Lewis, 1904-1972.
Transitional Poem (1929); *Magnetic Mountains* (1933); *A Time to Dance* (1935); *Overtures to Death* (1938); *World over All* (1943); *An Italian Visit* (1943).
Cl. Dyment: *Cecil Day Lewis.* London, 1956.

106 Wystan Hugh Auden, 1907-1973.
Poems (1930); *The Orators* (1932); *Look, Stranger* (1936); *On the Time Being* (1944); *Collected Poems* (1945); *The Age of Anxiety* (1948); *The Shield of Achilles* (1955).
D. Daiches: *Poetry and the Modern World.* 2.ª ed. Chicago, 1941.
R. Jarrell: "The Stages of Auden's Ideology". (In: *Partisan Review*, 1946.)
F. Scarfe: *Wystan Hugh Auden.* London, 1949.
R. Hoggart: *Auden. An Introductory Essay.* London, 1951.
M. K. Spears: *The Poetry of Wyston Hugh Auden.* Oxford, 1963.

a crise econômica; e o jovem poeta viu "lost the way to action and to you". Daí sua atitude asperamente crítica contra a sua própria classe, suas poses de "Byron redivivus". Mas as doutrinas de 1930 já não eram as de 1815: em vez do liberalismo, o marxismo; em vez do romantismo, a psicanálise. "New doctrines into my receptive head...", disse Auden. E assim como o romântico liberal Byron reconheceu como mestre o classicista católico Pope, assim o marxista e psicanalista Auden reconheceu como mestre o "anglo-catholic and royalist" T. S. Eliot. Sua poesia experimental é, como a de Eliot, um tecido de alusões e citações: bíblicas, shakespearianas, miltonianas e a linguagem coloquial da vida inglesa de hoje. Como Eliot na mocidade, é Auden principalmente um poeta satírico e irônico. Como Eliot, tem visões proféticas de desastres apocalíticos:

> "Smokeless chimneys, demaged bridges, rotting
>   wharves and choked canals,
> Tramlines bukeled, smashed trucks lying on their
>   side across the rails
> Power-stations locked deserted, since they dew
>   the boiler fires;
> Pylons falling or subsiding, trailing dead high-
>   tension wires."

A essas visões (poucos anos depois brutalmente realizadas pela guerra aérea) opôs Auden a fé no futuro: de uma arte e sociedade renovadas de modo revolucionário:

> "New styles of architecture, a change of heart."

Nota-se a posição da revolução estética, precedendo a outra; e esta mesma é definida como "change of heart" ou, em outro poema, "ethical life". Auden nunca foi marxista ortodoxo; antes um pessimista, desesperado da civilização burguesa. Em 1939, quando a guerra contra as potências fascistas enfim rebentou, o poeta aderiu ao pacifismo. Em 1940, já não cita Marx, mas Kierkegaard, Rilke e Kafka. Um crítico falou, a propósito, de transição: Freud ao apóstolo São Paulo. Mas Auden não abandonou a psicanálise; antes, estava curado dela e por ela. O crítico Leavis, impiedoso como sempre, já diagnosticara a poesia de Auden como

produto de uma neurose de adolescência. Realmente, quando Auden, passada a casa dos 40 anos, publicou *The Age of Anxiety* – agora a angústia já não é revolucionária, mas religiosa – saiu, em vez de um "quinto quarteto eliotiano", uma declaração de falência:

"...He is tired out;
His last illusions have lost patience.
....
There his case rests",

A atmosfera angustiada e esperançosa daqueles anos vive em *World within World*, a autobiografia de Spender[107]. Foi o mais radical de todos: assim como Shelley; foi ateu e revolucionário. A comparação é sugerida pela melodia angélica de certas poesias de Spender naquele tempo, como epitáfio de um combatente da guerra civil espanhola:

"... Ask: was as much expenditure justified
On the death of one so young and silly
Stretched under the olive trees, O world, O death?"

Também houve outros acordes na lira de Spender: condenações ásperas, ataques veementes e iconoclastas como os de Shelley. Este, filho pródigo da aristocracia inglesa, estava por temperamento incompatibilizado com a "casa paterna", mesmo se vivesse por mais tempo. Spender acalmou-se. Sua autobiografia, *World within World*, é o "pater, peccavi" desse filho pródigo do liberalismo inglês e o epitáfio da sua poesia.

A influência de Yeats, que só foi de natureza técnica nos outros, é evidente no seu conterrâneo Mac Neice[108], que também escreveu

---

107 Stephen Spender, 1909-1995.
Poems (1933); *Vienna* (1935); *The Burning Cactus* (1936); *Trial of a Judge* (1938); *The Still Centre* (1939); *Ruins and Visions* (1942); *Poems of Dedication* (1947); *The Edge of Being* (1949); *World within World* (1951).
D. Daiches: *Poetry and the Modern World.* 2.ª ed. Chicago, 1941.

108 Louis Mac Neice, 1907-1963.
Poems (1935); *Letters from Iceland* (com W. H. Auden; 1937); *The Earth Compels* (1938); *Poems* (1941); *The Last Ditch* (1944); *Collected Poems* (1949).

um belo livro sobre o autor de *A Vision.* Filho de um bispo protestante do norte da Irlanda, esteve cheio de inquietação religiosa ("the appalling unrest of the soul"); os remédios eram a psicanálise e o socialismo, como nos outros. Mas Mac Neice foi, no fundo, muito diferente. Em Yeats tinha aprendido a sublimação de vozes elementares e seu protestantismo inato ensinou-lhe a apreciar, contra os irracionalismos da época, o valor da razão crítica:

> "...the simple lyrics of blood
> and the architectonic fugues of reason".

Desde então, a poesia inglesa abandonou os "altos" ideais. Voltou, melancolicamente e algo cinicamente, ao ambiente da linguagem coloquial e ao cepticismo, cujo maior representante poético é hoje Philip Larkin[109].

De todos os adeptos da "new poetry" de 1930, só o mais afastado do centro literário ficou fiel aos velhos ideais: Mac Diarmid[110] é apaixonado nacionalista escocês, o que não impede de ser o poeta mais violentamente comunista das ilhas britânicas. Suas preferências literárias são ecléticas: Pound, T. S. Eliot e Joyce. É capaz de dedicar uma ode a Lênin e Hölderlin juntos. De longe, dá impressão de um Maiakovski, escrevendo no dialeto de Burns. Mas também tem a musicalidade de Burns e a riqueza metafórica de um "metaphysical poet". É um dos fenômenos poéticos mais estranhos deste século; seu longo poema épico sobre James Joyce é admirável.

---

109 Philip Larkin, 1922-1985.
The Less Deceived (1955)*; The Whitsun Weddings* (1965).

110 Hugh Mac Diarmid (pseudônimo de Christopher Murray Grieve), 1892-1978.
Penny Wheep (1926); *Albyn, or Scotland and the Future* (1927); *First Hymn to Lenin and Other Poems* (1931); *Second Hymn to Lenin and Other Poems* (1935); *A Kist of Whistles* (1947); *In Memoriam James Joyce* (1956).
K. D. Duval e S. G. Smith edit.: *Hugh Mac Diarmid. A Festschrift*. Edinburgh, 1962.
D. Glen: *Hugh Mac Diarmid and the Scottish Renaissance*. London, 1964.

A influência internacional de T. S. Eliot criou grupos de classicistas e grupos de poeta herméticos. Classicista é o grego Sepheris[111], que se refere a Homero e Ésquilo assim como Eliot se refere a Donne e Dryden; é dos poucos poetas que Eliot reconheceu como discípulo legítimo: provavelmente só Sepheris e o americano Robert Lowell. Sepheris foi corajoso poeta da resistência contra a ditadura dos coronéis na Grécia e é hoje considerado como poeta nacional.

O "jovem gênio", o Auden dos eliotianos americanos, foi Harold Hart Crane[112]. Uma vida rápida, rimbaudiana, de embriaguez permanente, consumindo-se em fogo, fumaça e cinzas. Com 14 anos de idade Crane já estava quase perfeito, um grande lírico romântico. Com 33 anos, no navio em alto-mar, o poeta embriagado ou louco ou desesperado ou as três coisas ao mesmo tempo suicidou-se, desaparecendo nas ondas. É um "caso"; também um caso literário. Seu talento destinara-o para grande poeta lírico; mas Crane não aceitou esse destino. Não quis ser o centro de um pequeno mundo subjetivo. Quis escrever o poema épico do grande mundo americano. *The Bridge* é uma fascinante visão noturna, entre êxtase e pesadelo, uma "poésie-fleuve" informada pela lógica do sonho e redigida em linguagem hermética. Assunto: o milagre da técnica –

"One Song, One Brigde of Fire!"

Modelos: Rimbaud, Donne, as visões de Blake. A ambição de Crane era enorme: Eliot exaltara a memória de Dante; Crane quis tornar-se o Dante do Novo Mundo. Ao pessimismo de Eliot opôs o otimismo de Whitman. Contra o "Waste Land" exigiu "New Thresholds, new anatomies…". É

---

111 Giorgios Sepheris, 1900-1971.
Estanças (1931); *Cisterna* (1932); *Poemas* (1940); *Poemas* (1951).
R. Levesque: *Sepheris.* Atenas, 1945.
A. Mirambel: *Georges Sepheris*. Paris, 1964.

112 Harold Hart Crane, 1899-1932.
White Buildings (1926); *The Bridge* (1930); *Collected Poems* (1933).
R. P. Blackmur: *The Double Agent*. New York, 1935.
P. Horton: *Hart Crane, the Life of an American Poet*. New York, 1937.
B. Weber: *Harold Hart Crane. A Biographical and Critical Study*. New York, 1948.

o verso mais conhecido de Crane. Com menor freqüência citou-se este outro: "Terrific threshold of the prophet's pledge". A visão do caos que rondava o espírito do poeta e acabou devorando-o.

A crise econômica de 1929 criou, no Sul do país, um eliotianismo americano da Direita. Desde o fim da Guerra de Secessão, o capitalismo financeiro e a industrialização foram as forças dominantes da vida americana. A crise derrubou esses ídolos econômicos. Surgiu das cinzas a memória daqueles que, entre 1861 e 1865, defenderam heroicamente outros ideais, o agrarismo aristocrático do Sul, à base da escravidão dos pretos. Agora, esse saudosismo ressuscitou. As bases desse movimento são altamente discutíveis. Fato incontestável foi, durante certo tempo, a inesperada e avassaladora predominância do Sul na literatura norte-americana[113].

"The South", escreveu em 1930 John Ransom, "is unique on this continent for having founded and defended a culture wich was according to the European principles of culture; and the European principles had better look to the South if they are to be perpetuated in this country." Esta frase encontra-se no volume *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*, editado em 1930 com a colaboração de Ransom, Allen Tate, Robert Penn Warren e outros escritores sulinos. Colocaram-se a serviço dessas idéias duas importantes revistas: a *Sewanee Review* e a *Virginia Quarterly Review*: uma terceira, a *Southern Review,* foi fundada pelos homens de *I'll Take My Stand.*

A verdade é que o "Old South", até a abolição da escravatura, tinha criado um estilo aristocrático de vida, algo como uma atmosfera cultural, mas não propriamente uma cultura[114]. Sua produção literária foi surpreendentemente fraca: quase só se pode citar o nome de Simms; pois a "sulinidade" de Poe é relativa. Os novos sulinos tiveram de recorrer largamente a fontes antigas e modernas inglesas para encher as lacunas de sua idealizada

---

113 L. D. Rubin e R. D. Jacobs edit.: *Southern Renascence. The Literature of the Modern South.* Baltimore, 1954.
J. M. Bradbury: *Renaissance in the South. A Critical History of the Literature, 1920-1960*. Durham, N. C., 1964.

114 A. C. Parkins: *The South. Its Economic-Geographic Development.* New York, 1938.
J. B. Hubbell: *The South in Amerian Literature, 1607-1900.* Durham, N. Y., 1955.

tradição cultural. A mais forte dessas influências foi Eliot, "classicista, anglo-católico e monarquista". De Eliot dependem, em grande parte, a ideologia política e religiosa e a arte poética do novo Sul. Assim como Eliot, os sulinos são quase sempre poetas e críticos literários ao mesmo tempo; a este último respeito, o autor do *Sacred Wood* e dos *Elisabethan Essay*s não é, porém, a única influência que receberam. Também aprenderam muito em I. A. Richards e, ainda mais, em Empson, cuja teoria da ambigüidade se tornou básica da arte poética sulina; os poemas altamente herméticos de Empson tampouco deixaram de exercer influência. Eis as fontes do "New Criticism", assim batizado por Ransom[115], que é poeta romântico-satírico em moldes eliotianos e espírito religioso, de angústias moderadas pelo forte bom senso anglo-saxônico. É um homem "bem temperado", em comparação com o radicalismo de Tate[116], o primeiro americano que ousou declarar-se "reacionário", defensor da autonomia da arte. Mas só uma sociedade baseada na escravidão ou qualquer outra forma de opressão econômica das classes baixas poderia financiar as expressões altas e sempre impopulares da civilização. Tate é estudioso sério do passado do Sul, embora idealizando-o. Idealizou-o melhor em sua poesia, em parte satírica, em parte religiosa. Sua *Ode to the Confederate Dead* é o monumento poético do "Old South".

Poeta religioso também é Robert Penn Warren[117]: poemas como *Original Sin* revelam a influência de Yeats e Eliot e, para não es-

---

115 John Crowe Ransom, 1888-1974.
God without Thunder (1930); *The World's Body* (1938); *The New Criticism* (1941); *Selected Poems* (1945); *Poems and Essays* (1955).

116 Allen Tate, 1899-1970.
Mr. Pope and Other Poems (1928); *Reactionary Essays on Poetry and Ideas* (1936); *Poems, 1922-1947* (1948).
R. K. Meiners: *The Last Alternatives.* Denver, 1964.

117 Robert Penn Warren, 1905-1989.
Pondy Woods and Other Poems (1930); *The Night Rider* (1939) *Selected Poems* (1944); *All the King's Men* (1946); *World Enough and Time* (1950); *Brother to Dragons* (1954); *Band of Angels* (1955).
C. Bentley: "The Meaning of Roberts Poem Warren's Novels". (In: *Forms of Modern Fiction*, edit. por W. O'Connor, Minneapolis, 1948.)
R. Lowel: "Prose Genius in Verse". (In: *Kenyon Review*, 1954.)

quecê-la, a de Coleridge. Mas Warren não vive no mundo oculto nem no passado inglês nem em sonhos. Está com os dois pés fincados na terra do Sul; foi um dos promotores do volume *I'll Take My Stand*. Sua *Ballad of Billie Potts* foi a primeira tentativa de usar recursos da aristocrática poesia moderna para sublimar o material do folclore regional. Depois vieram os romances. *All the King's Men* não é somente o mais conhecido; é, de fato, o mais importante romance político do tempo, tomando-se a palavra "política" em sentido amplo. A carreira do conhecido demagogo da Louisiana, governador Huey Long, que acabou assassinado, não é o modelo, só é um motivo inspirador da história; no romance de Warren, o governador Willie Stark foi um demagogo inescrupuloso e corruptor e, até certo ponto, um reformador social que tem o apoio do seu eleitorado humilde contra a honesta e rica aristocracia tradicional. É proibido interpretar em sentido desta ou daquela propaganda política esse romance poemático, altamente organizado, apesar ou por causa da deliberada desordem cronológica da narração. O problema é a relação entre a política e a moral, que não é uma relação inequívoca. O narrador da história, Jack Burden, intelectual de alta classe e no entanto secretário do demagogo, também é uma figura ambígua. A obra de arte não resolve problemas; torna-os urgente. "La science rassure. L'art est fait pour troubler." (Georges Braque). Inquietante também é *Brother to Dragons*, um poema dramático horripilante, um assassinato de escravos pretos (realmente ocorrido em 1811), acompanhado de coros e vozes como uma tragédia antiga. Robert Penn Warren é um escritor trágico e um poeta que pensa. Mas a verdadeira face do sul dos Estados Unidos só foi revelada por James Agee[118], o primeiro grande crítico de cinema: em sua grande reportagem *Let us praise famous men*, criou uma das maiores e mais trágicas obras da literatura sulina.

O ponto fraco da ideologia sulista é o conceito eliotiano da ortodoxia: querem ser ortodoxos, mas só o são em relação ao materialismo

118 James Agee, 1909-1955.
Let us praise famous men (com fotografias de Walker Evans: 1941)*; A Death in the family* (1957).

econômico do Norte; pareceriam bem heréticos a um católico romano do Mediterrâneo. Ao próprio Eliot seria incômoda aquela célebre frase de um bispo inglês do século XVIII: "Orthodoxy is my doxy; heterodoxy is another man's doxy." O passo que Eliot não deu foi dado por Robert Lowell[119], filho da puritana Massachusetts e de famosa família de "brâmanes" de Boston e Harvard: converteu-se ao catolicismo romano. Ficou americano, mas protestando. Sua poesia é grave e apocalíptica. Prediz à Babilônia americana (e européia) um desastre bíblico ("The flies, the flies, the flies of Babylon...") em linguagem poética que lembra os versos noturnos de John Webster e Tourneur. *The Quaker Graveyard at Nantucke* é um poema de meditação histórica, que a vizinhança dos *Quartets* de Eliot não esmaga.

Numa crítica elogiosa, mas não sem restrições, de *Brother to Dragons*, Robert Lowell chamou Warren de "prose genius in verse": o terrível assunto "gótico" teria sido magnificamente tratado em versos, embora seja, por natureza, assunto para a prosa. O romancista sulino preferiu, talvez, o verso para escapar a certos "statements" que a prosa sugere ou exige, e que teriam destruído a ideologia sulina. Um escritor como Caldwell que pinta a vida no Sul com cores negras – país de opressão e de degeneração moral – não atinge o ponto fraco daquela ideologia: pois a realidade do Sul pode ser assim diferente, pode ser assim como Caldwell a descreve, mas sem desvalorizar a imagem poética. Esta só estará julgada quando a própria ideologia se revelar pervertida por aquela realidade. Eis o tema do escritor em prosa cuja influência Lowell descobre no poema de Warren e que é o mais admirado entre os sulinos e pelos sulinos, apesar de não pertencer ao círculo deles. É Faulkner.

Não pensou em "desmascarar" a ideologia do Sul; assim só sairiam obras trivialmente tendenciosas. Mas Faulkner[120] é escritor sem ten-

---

119 Robert Lowell, 1917-1977.
Lord Weary's Castle (1946); *Poems, 1938-1949* (1949); *The Mills of Kavanaugh* (1951); *For the Union Dead* (1964); *Life Studies* (1965).
R. Jarrel: *Poetry and the Age.* New York, 1954.
H. B. Staples: *Robert Lowell.* London, 1962.

120 William Faulkner, 1897-1962.
The Sound and the Fury (1929); *As I Lay Dying* (1930); *Sanctuary* (1931); *Light in August* (1932); *Absalom! Absalom!* (1936); *The Wild Palm* (1939); *The Hamlet*

dência, e, em certo sentido, até sem inteligência analítica. Seu tema, fascinante apesar da monotonia, repugna à análise intelectualista. É o "amazing amount of corruption" do "Old South": a horripilante degeneração moral e física das velhas famílias, arruinadas pela abolição; uma vida caótica de violências e violações, incestos e assassinatos e de corrupção hereditária. Matéria para um Zola. Mas Faulkner não é naturalista. Em vez de usar análises sociológicas, retoma outra tradição do romance anglo-americano: a do romance "gótico". Por isso tiveram sucesso de "thrillers" sensacionais obras como *Sanctuary,* romance de crimes tenebrosos, narrados com fatalismo sombrio. Só mais tarde a crítica sofisticada descobriu os traços diferentes desse fenômeno literário. Notou o estilo ornado, "overblown", evidentemente influenciado por Joyce. Notou a elaboradíssima e hermética técnica novelística: sobretudo na obra-prima, *The Sound and the Fury*, a permanente violação da cronologia, a alternância desconcertante de acontecimentos ocorridos em 1928 e em 1910, a apresentação de grande parte da obra através dos olhos de um narrador intermediário, que é um demente patológico, um idiota. Notaram-se os traços grotescos e, na novela magistral *The Bear*, os contornos de um ritual religioso, embora de sentido pervertido. Descobriu-se, em Faulkner, uma espécie de teologia às avessas, um calvinismo diabólico. Aquele fatalismo sombrio revelou-se como resíduo da fé puritana na predestinação. As criaturas de Faulkner estão predestinadas à fealdade física e corrupção moral. São condenadas. Suas vidas

---

(1940); *Go Down, Moses, and Other Stories* (1942); *Intruder in the Dust* (1948); *Requiem for a Nun* (1951); *A Fable* (1954); *The Town* (1958); *The Mansion* (1960); *The Rovers* (1962).

H. M. Campbell e R. E. Forster: *William Faulkner. A Critical Appraisal.* Norman, Okla.,1951.

I. Howe: *William Faulkner. A Critical Study.* New York, 1952.

W. L. Miner: *The World of William Faulkner.* Durham, N. C., 1952.

R. Coughlan: *The Private World of William Faulkner.* New York, 1954.

W. Van O'Connor: *The Tangled Fire of William Faulkner.* Minneapolis, 1954.

F. J. Hoffman e O. K. Vickery edit.: *William Faulkner. Three Decades of Criticism.* East Lansing, 1961.

El. Brooks: *William Faulkner.* New York, 1963.

O. W. Vickery: *The Novels of William Faulkner.* Baton Rouge, La., 1964.

não podem ser senão caóticas e desconexas, sem ordem alguma: e por isso não há naqueles romances ordem alguma, mas o caos cronológico. É uma visão do Inferno. Faulkner é um visionário: o "county" de Yoknapatawpha, distrito imaginário no Estado do Mississippi, em que se passa tão grande parte das suas obras, é um mundo completo e fechado. Um crítico já falou em "private world". Mas a inspiração é tão moralizante, embora menos segura, como a do Inferno dantesco. Os acontecimentos terríveis em Yoknapatawpha, sejam mesmo parcial ou totalmente observados na realidade do "South", são "fábulas" de significação universal. Toda a obra de Faulkner é, como o título de uma das suas últimas obras, *A Fable*. Esta foi um meio-fracasso porque o escritor, pela primeira vez, sairia do seu "private world". Foi, e quis mesmo ser, um "gênio sem inteligência".

Faulkner é evidentemente um escritor inimitável; o único em sua categoria. Um talento de predisposição semelhante no mesmo ambiente é, porém, Eudora Welty[121], menos bem sucedida no romance, mas talvez igual a Faulkner nos seus contos, meio horripilantes, meio grotescos, história da vida anormal naquele mesmo vale do Mississippi.

O realismo mágico de Faulkner – um pouco com a influência de D. H. Lawrence – tem inspirado, nos Estados Unidos, uma literatura ficcionista de alto padrão intelectual: as mais das vezes seus representantes são professores universitários, vivendo na atmosfera rarificada dos grandes "colleges" como ilhas no mar do materialismo econômico dos Estados Unidos.

A precursora dessa nova arte da ficção é Katherine Anne Porter[122]. Seus contos – com rara autocrítica, só publicou durante longa carreira literária alguns poucos volumes – esses contos passam-se no ambiente

---

121 Eudora Welty, 1909-2001.
A Curtain of Green (1941); *Delta Wedding* (1946); *The Golden Apples* (1949); *The Bride Innisfallen* (1955).

122 Katherine Anne Porter, 1894-1980.
Flowering Judas (1931); *Pale Horse, Pale Rider* (1939); *The Leaning Tower and Other Stories* (1944); *The Ship of Fools* (1962).
R. P. Warren: *"Katherine Anne Porter. Irony with a Center"*. (In: *Kenyon Review*, 1944.)
E. Wilson: *Classics and Commercials.* New York, 1951.

que a autora conhece por experiência própria: Texas e as regiões vizinhas do México, entre "farmers", "cow-boys", aventureiros, revolucionários mexicanos, etc.; quer dizer, num ambiente preferido da literatura popular norte-americana. No entanto, Katherine Anne Porter é o contrário de uma escritora popular; o leitor precisa de extensa cultura e de compreensão sutil para perceber todos os segredos psicológicos – e, dir-se-ia, ontológicos – escondidos num estilo altamente elaborado, de tal modo que cada palavra, cada alusão tem seu lugar certo e insubstituível no denso tecido do enredo. Katherine Anne Porter é autor só para os "highbrows", os sofisticados; só nos círculos universitários, acostumados à análise exata, ao "close reading" de poemas foi sua arte devidamente apreciada e às vezes supervalorizada: a crítica européia, mais imparcial, não ratificou os elogios distribuídos ao romance político-psicológico *The Ship of Fools.* K. A. Porter representa a tradição de Henry James e isto no "New South", na vizinhança do movimento que produziu os romances poeticamente elaborados. Mas esta não é a única influência de Henry James: uma novela sua, tão lida e tão amplamente interpretada, *The Turn of the Screw,* enquadra-o na tradição do romance "gótico", de espectros e segredos misteriosos: tradição firmemente enraizada na literatura que produziu um Charles Brockden Brown, um Poe, um Hawthorne; o último grande representante dessa tradição "gótica" nos Estados Unidos é o próprio Faulkner. Aquelas muitas interpretações críticas de *The Turn of the Screw* recorrem quase sempre à psicanálise. E todas essas influências juntas – a de Lawrenee e do "romance-poema", a de Henry James, a da tradição "gótica" e a da psicanálise – produziram, depois da Segunda Guerra Mundial, a nova corrente de romances de introspecção e poemáticos, contrária ao neonaturalismo e às tendências sociais que tinham, até então, predominado. Se, aliás, Julien Green, norte-americano nato, não escrevesse em francês, seria ele o primeiro e maior desse grupo dos Carson Mac Cullers, Frederick Buechner e Truman Capote.

Carson Mac Cullers[123] é estudiosa de personagens patológicos. Se não fosse tão bizarra sua imaginação, brilhando pela capacidade de tornar

---

123 Carson Mac Cullers, 1917-1973.
The Heart is a Lonely Hunter (1940); *Reflections in a Golden Eye* (1941); *The Ballad of the Sad Cafe* (1950); *Flock without Hands* (1962).

fascinantes seus enredos inverossímeis e até absurdos, poderia ser classificada como discípula de Julien Green, cuja formação clássica e latina prefere linhas mais claras. Carson Mac Cullers é uma escritora isolada, fora dos centros do movimento literário. Mas o sucesso considerável dos seus livros preparou o caminho para uma nova geração de romancistas-poetas. Foram imediatamente aceitos, porque os círculos universitários, portadores da poesia vanguardista e das novas tendências de crítica literária, não tinham uso para o romance naturalista, neonaturalista e social. Precisavam de romances "construídos" aos quais poderiam aplicar os processos de crítica de poesia; e que refletiriam suas preocupações psicológicas e psiocopatológicas, sexuais e religiosas de uma elite que vive nas Universidades, quase separada do mundo político, industrial e comercial norte-americano, entregue às suas angústias e procurando suas fórmulas de salvação individual e individualista. Ocupava o centro desse movimento o "menino-prodígio" Truman Capote[124], cujo romance de estréia, *Other Voices, Other Rooms,* foi um sucesso quase sensacional. A transição difícil, da atmosfera irreal da infância e adolescência para a realidade dos adultos, é simbolizada por um enredo de segredos de família e analisada com todos os recursos da psicologia moderna. Os complexos diagnosticados pela psicanálise transformam-se em fantasmas. O elemento "gótico" serve para fazer sentir a força do Mal. Um autor que teve então só 23 anos de idade, maneja com segurança surpreendente uma arte que parece totalmente nova e cuja autenticidade é, no entanto, garantida pela presença de sombras maiores atrás da obra: a decadência fantástica de Faulkner, a psicologia e os elementos "góticos" de Henry James, a metafísica do Mal, de Hawthorne. Um abismo separa essa arte do naturalismo social do romance norte-americano comum. É a vitória da irrealidade sobre a realidade. Assim como no "realismo mágico" das histórias de adolescentes de J. D. Salinger[125].

---

124 Truman Capote, 1924-1984.
*Other Voices, Others Rooms (*1948); *A Tree of Night* (1943); *The Grass Harp* (1951); *In cold blood* (1965); etc.
J. W. Aldridge: *After the Lost Generation.* New York, 1951.

125 Jerome David Salinger, 1915.
The Catcher in the Rye (1951); *Nine Stories* (1952); *Franny and Zooey* (1961).
F. L. Gwynn and J. L. Blotner: *The Fiction of J. D. Salinger.* Pittsburgh, 1960.

Essa ficção "idealista" dos sofisticados não pôde deixar de provocar a crítica desmascaradora. Veio dos próprios círculos universitários. Mary Mac Carthy[126] escreve o comentário sobriamente realista e asperamente satírico daqueles vôos para o reino dos sonhos. *The Groves of Academe,* denunciando a perseguição maccarthysta (de outro Mac Carthy!) dos professores liberais e radicais nas universidades norte-americanas, revela impiedosamente os motivos de ambição, exibicionismo e covardia nos próprios perseguidos. *The Group*, história de um grupo de sofisticadas estudantes de um Colégio feminino, reduz as angústias aos motivos sexuais e econômicos. É uma reanálise da "psicanálise gótica" de Capote, sátira mordaz cujo fundo sério é o ideal de aceitação da realidade, sem conformismo e sem evasões.

*

Um acaso isolado de influência de T. S. Eliot é a que ele exerce sobre o poeta italiano Montale, um dos protagonistas do hermetismo peninsular, cujas fontes são, no resto, francesas.

Três gerações de poetas italianos adotaram, quase em sua totalidade, o estilo hermético. No entanto, o hermetismo foi muito atacado na Itália, primeiro porque parecia alheio às tradições da poesia italiana: falou-se em imitação servil de estrangeiros como Rimbaud, Mallarmé, Valéry. Essa xenofobia lembra o caso de um compositor que, censurado por imitar Mozart, respondeu: "Pode-me indicar modelo melhor?" As correntes nacionais, a de Carducci, a de Pascoli, a de D'Annunzio, estavam esgotadas; e uma literatura em cujo início se encontra Dante, o admirador de Arnaut Daniel (Purg. XXVI, 142), não desconhece o hermetismo. Contra este formou-se, no entanto, uma coalizão, formidável de crocianos e de católicos[127]: a poesia hermética seria fútil, infra-humana ou desumana, gratuita; falou-se em "diletantismo de profundeza", em

---

126 Mary Mac Carthy, 1912-1989.
The Groves of Academe (1952); *A Charming Life* (1956); *The Group* (1963).

127 F. Casnati: *Cinque poeti.* Milano, 1944.
F. Flora: *La poesia ermetica.* 2ª ed., Bari, 1947.

"incapacidade de exprimir-se", em mistificação que dá ao leitor a impressão ilusória de não se saber bem que revelações oculta. A defesa[128] usou todos os argumentos críticos da "poésie pure" e do surrealismo; argumentos que o público italiano não estava acostumado a ouvir e que não compreendeu. Dizia-se, então, que pior que a poesia hermética era a crítica hermética. Depois da queda do fascismo surgiram argumentos políticos. O passado antifascita da maior parte dos poetas herméticos e a presença de muitos deles no movimento da Resistência parecia autorizá-los a explicar, agora, o hermetismo como arma do foro íntimo contra a tirania: como último refúgio num tempo em que não foi possível falar com clareza. Mas as veleidades fascistas, no passado, de um outro dos grandes poetas hermético também bastavam para sugerir a denúncia da evasão, da covardia, da fuga da realidade.

Essa polêmica já terminou. O problema historiográfico da poesia italiana moderna não é dos mais fáceis. O crítico Macri[129] fez a tentativa de resolvê-lo pelo teorema das gerações: à primeira geração, nascida entre 1883 e 1890, pertencem Saba, Campana, Cardelli, Ungaretti; à segunda geração, nascida entre 1894 e 1901, pertencem Montale e Quasimodo; são da terceira geração Pavese e Alfonso Gatto. Esse panorama, por incompleto que seja, já permite tirar conclusão que revela a inutilidade daquela polêmica: todos os importantes poetas italianos dos últimos 40 anos foram herméticos.

Esse movimento poético começou como reação contra o europeísmo do grupo da revista *Voce* e contra as tendências destrutivas dos futuristas. O judeu triestino Umberto Saba, homem "marginal" pela raça e pela geografia, incapaz de enquadrar-se no ambiente florentino, voltou para a sua cidade, fazendo uma poesia "marginal", fora dos quadros da poesia italiana de então: deu o exemplo de uma sensibilidade moderna, atenta às coisas da vida moderna, exprimindo-se em sonetos e canções de forma rigorosamente clássica. Ao mesmo tempo, o jovem

---

128 C. Bo: *Otto studi.* Firenze, 1940.
C. Bo: *Bilancio del surrealismo.* Padova, 1944.

129 A. Macri: *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea.* Firenze, 1956.

Ungaretti, nascido de pais italianos no Egito, mas de formação francesa, foi para Paris, iniciando-se nas novas correntes da poesia francesa. Na Itália, descobriram nesse tempo o louco Campana, o "Rimbaud italiano", cujos poemas em prosa abriram a perspectiva de uma poesia surgida de fontes desconhecidas do subconsciente. Em Roma reuniu-se o grupo da revista *Ronda*, com o programa de opor um dique ao voceanismo e ao futurismo pela re-italianização da poesia italiana, com referência direta a Leopardi. Como o maior desses "neoclássicos" ou "neoclassistas" é considerado Cardarelli. Outros, porém, acham que o mais importante resultado do "rondismo" foi a reconquista do afrancesado Ungaretti, em que as influências de Leopardi e de Campana se uniram para uma síntese rara.

Ungaretti[130] é, por natureza, um romântico, movido pelas emoções profundas e inefáveis. Tanto maior é o milagre de sua poesia clássica, ou antes: clássico-romântica como a de Baudelaire: isto é, perfeita. Ungaretti chegou a essa perfeição através de um caminho difícil de purificação; tudo é difícil nesse poeta, o homem fechado assim como sua expressão hermética. A emoção subjetiva de Ungaretti é de natureza religiosa: emoção do indivíduo solitário que se assusta em face do Universo do qual se sente depender. Depois dos começos parisienses, sob a influência de Apollinaire, a poesia italiana de Ungaretti nasceu durante a guerra, nas noites em claro sob o céu sem horizontes e em face da morte. Então surgiram as reminiscências; e a vida inteira que passara resumiu-se nos versos angustiados de *I fiumi,* os três rios: o Nilo que viu a infância do poeta; o Sena a cujas margens se tornou consciente, artista; e o Isonzo,

130 Giuseppe Ungaretti, 1888-1970.
II porto sepolto (1917; edição definitiva, 1923); *Allegria di naufragio* (1919); *Sentimento del tempo* (1930); *Il dolore* (1947); *La terra promessa* (1950).
A. Capasso: *Incontri con Ungaretti.* Genova, 1933.
C. Bo: *Otto studi.* Firenze, 1940.
A. Gargiulo: *Letteratura italiana del Novecento.* Firenze, 1940.
G. De Robertis: *Studio su Giuseppe Ungaretti.* Milano, 1945.
G. Contini: *Esercizi di lettura.* Firenze, 1947.
S. Antonielli: "Giuseppe Ungaretti". (In: *Belfagor*, IV, 1949.)

na frente de batalha, que lhe ensinou a harmonia misteriosa entre a sua possível morte e a vida eterna do Universo.

> "... ora ch' è notte
> che la mia vita mi pare
> una corolla
> di tenebre."

O encontro com a *Ronda* decidiu a volta definitiva desse discípulo dos franceses à poesia italiana. Purificou-se cada vez mais, seguindo Valéry, através da eliminação de todos os elementos retóricos. Mas ia mais longe. No afã de excluir da poesia todos os possíveis restos e resíduos não-poéticos, passou a construir os poemas com um mínimo de palavras em torno de uma "palavra-centro". Nasceu daí uma poesia epigramática: para exprimir a emoção cósmica de *Mare* e *Cielo* bastam dois versos:

> "M'illumino
> d'immenso."

São só quatro ou antes duas palavras. No fundo, bastaria o título. Aos primeiros críticos esses poemas pareciam "pobres". Ainda não sabiam ler nas entrelinhas a faixa de emoções sugeridas que tanto enriquecem o leitor de Ungaretti. É preciso adivinhá-las. Essa poesia é hermética no mesmo sentido como é hermética a poesia muito mais explícita de Valéry, mas por outro motivo: a "mente murata" e os "occhi caduti in obbilio" do poeta impedem-lhe a expressão completa. Só em raros momentos, invocando o espírito de Leopardi, chegou Ungaretti à manifestação total do seu pensamento poético:

> "Di questa poesia
> mi resta
> quel nulla
> d'inesauribili segreto."

Desse modo, o maior poema de Ungaretti, o *Inno alla Morte,* chegou a ser um "guida alla felicità".

Guerra e fascismo foram, para Ungaretti, experiências da transição da mocidade para a fase do amadurecimento. Era capaz de afirmá-los ou, pelo menos, interpretá-los em sentido positivo. A segunda geração dos poetas herméticos está em situação diferente. Da guerra só conhece as repercussões pouco heróicas e muito mais deprimentes; o fascismo é a experiência que lhes impediu a formação e evolução em liberdade. Estes já não querem exprimir-se, a palavra fica-lhes na garganta. O que podem dizer, dizem-no na linguagem hermética que a geração precedente lhes preparou. Fazem do hermetismo sua profissão de fé poética.

Nesse sentido é Eugênio Montale[131] o maior dos poetas herméticos italianos. Mas seu hermetismo já não é o de Ungaretti, que foi a conseqüência da eliminação radical de todos os restos e resíduos de não-poesia. Em Montale antes acontece o contrário: sua poesia é deliberadamente "impura"; é tão inextricavelmente misturada com os elementos não-poéticos que geraram, com fragmentos de experiências individuais, que o leitor tem dificuldades em reconstruir estes para compreender aqueles. É poesia hermética. É como se o poeta desesperasse, fatalisticamente, de ser compreendido. No entanto, a primeira impressão dessa poesia é luminosamente mediterrânea. Montale, natural da Ligúria, canta o amor, o prazer, a juventude em meio daquela sua paisagem de um litoral rochoso, as sendas estreitas encostadas na montanha e abrindo panoramas sobre o mar. Mas essa paisagem que a outros sorri como a própria vida – a Riviera – na poesia de Montale jaz ela imóvel, noturna: "Vita stagnante", "il punto morto del mondo". Poesia "pietrosa" assim como a poesia lírica, não menos hermética, de Dante. É o "Waste Land" italiano; o que Valéry foi para Ungaretti, é para Montale

---

131 Eugenio Montale, 1896-1981.

Ossi di seppia (1925); *La Casa dei Doganieri* (1932); *Le occasioni* (1939); *Finisterre* (1943); *La bufera e altro* (1956).

A. Consiglio: *Studi di poesia.* Firenze, 1933.

P. Pancrazi: *Scrittori italiani del Novecento.* Bari, 1934.

G. Contini: *Esercizi di lettura.* Fizenze, 1947.

R. Lunardi: *Eugenio Montale e la Nuova poesia.* Padova, 1948.

S. Antonielli: "Eugenio Montale". (In: *Belfagor,* V, 1950.)

F. Flora: *Scrittori italiani contemporanei.* Pisa, 1952.

G. Singh: *Eugenio Montale, a critical study.* New Haven, 1973.

a influência incontestável de T. S. Eliot. Mas – como observou bem um dos seus primeiros críticos, Pietro Pancrazi – Montale é "poeta físico e metafísico". Do tema físico tira conclusões morais. Se aquela paisagem é de pedra, é porque também "la vita é minerale". Não é vivida. E Montale confessa que naquele tempo do seu primeiro volume, *Ossi di seppia*, "escreveu porque não vivia". Seu hermetismo foi a aceitação fatalista desse destino:

"Lago d'indifferenza ch'a il tuo cuore."

É difícil distinguir, em Montale, o sentimento da não-existência e a ausência de sentimento:

"Vedo il sentiero che percorsi un giorno
come un cane inquieto...
... E tutto è uguale."

A crítica não conseguiu distinguir. Mas os muitos leitores de *Ossi di seppia* – a publicação do volume teve repercussão surpreendente – compreenderam que

"Voi, mie parole, tradite invano il morso
secreto, il vento che nel cuore soffia.
La più vera ragione è di chi tace."

Essa poesia do silêncio ou de silêncio da poesia teve, entre outros, motivos também políticos. Mas a arte de Montale ficava injustamente diminuída, se fosse só interpretada como expressão da atitude antifascista num tempo em que não se podia prever o fim do regime. A crítica de Montale dirige-se, como a de Eliot, contra a própria existência, da qual sua poesia duvida.

"La dannazione è forse questa vaneggiante amara
oscuritá che scende su chi resta."

Contudo, essa poesia só é negativa no sentido em que existe uma teologia negativa: que acredita em Deus, mas só sabe dizer o que Ele não é. Montale definiu, muito mais tarde, sua atitude como "contemplação violenta para verificar o mundo que existe". E a prova real dessa existência foi o sucesso do volume *Ossi di seppia*: um livro

de poesia difícil, quase inacessível, alcança em menos de 6 anos três edições; agora, estaria na vigésima. A poesia de Montale foi, sim, uma evasão, uma fuga: de uma vida determinada demais, "il ritorno verso l'indeterminato": a liberdade íntima. Esse "indeterminato" produziu maior número de comentários e exegeses do que qualquer livro italiano desde os de Dante e Manzoni; e ainda não se sabe se a determinação certa já foi encontrada.

Das pedras da Ligúria às da Sicília: eis o caminho da poesia de Montale para a de Quasimodo[132], a mais hermética de todas porque o poeta teve urgência de esconder muita coisa: foi antifascista militante e, depois, um líder da Resistência. É poesia da angústia. Mas não dá essa impressão. Pois Quasimodo, filho de uma terra grega e imbuído de cultura clássica, supera o sentimento pela arquitetura do poema. Poesia concentrada, epigramática como a de Ungaretti; mas seu modelo é a *Antologia Graeca.* Esse poeta tem possibilidade especial de resistir ao Tempo. Certos versos seus sobreviverão como inscrições de templos, embora em ruínas:

> "Io ti ricordo quel geranio aceso
> sun un muro crivellato di mitraglia."

Todos os grandes poetas italianos da época foram herméticos. E o hermetismo continua, na poesia surrealista de Gatto assim como nesse fenômeno que é a poesia realista. Pavese já a tinha iniciado, no volume *Lavorare stanca*. Seu último fruto é a poesia de Pasolini, que é hermética por um motivo inédito: é escrito no difícil dialeto do povo. Às vésperas da Segunda Guerra, o caminho da poesia francesa estava incerto: poderiam determiná-lo a "poésie pure" de Valéry ou o modernismo de Apollinaire. O "dernier cri"

---

132 Salvatore Quasimodo, 1901-1968.
Acque e terre (1930); *Oboe sommerso* (1932); *Ed è subito sera* (1942); *Giorno dopo giorno* (1947); *La vita non è sogno* (1949); *Il falso e vero verde* (1955); *Le terre impareggioabile* (1958).
S. Antonielli: "Salvatore Quasimodo". (In: *Belfagor*, VI, 1951.)
F. Flora: *Scrittori italiani contemporanei.* Pisa, 1952.

fora a poesia do belga Michaux[133], cuja figura humana lembra Rimbaud, enquanto seu uso lingüístico lembra a presença, em Paris, de Gertrude Stein:

> "... à je ne sais quoi pour je ne sais qui
> à un je ne sais qui pour un je ne sais quoi...
> suffit! ici on ne chante pas".

Realmente, Michaux "ne chante pas". Submete a língua francesa a processos de decomposição que nem Cummings tinha aplicado senão para fins parodísticos:

> "Et glo
> et glu
> et déglutit sa bru
> gli et glo
> et déglutit son pied
> glu et gli
> et s'englugliglolera..."–;

e depois desse último acontecimento caiu o pano: Paris ficou durante cinco anos separada do mundo.

Depois da libertação, a curiosidade era grande. Mas logo tornou-se igualmente grande a decepção. As novidades esperadas, não as houve. Mal se podia chamar assim a poesia popular de Prévert[134], que deve o sucesso ao humorismo e, às vezes, sentimentalismo intensamente antipoéticos. No pólo oposto, a poesia grave de Pierre Emmanuel[135], de tão grande efeito nos dias de angústia apocalíptica, se revelou em tempos menos agita-

---

133 Henri Michaux, 1899-1984.
Qui je fus (1927); *Mes propriétés* (1929); *L'Espace du dedans* (1944); *Ailleurs* (1948).
R. Bréchon: *Henri Michaux.* Paris, 1959.

134 Jacques Prévert, 1900-1977.
L'ange garde-chiourme (1930); *La crosse en air* (1936); *Paroles* (1946); etc.

135 Pierre Emmanuel, 1916-1984.
Tombeau d'Orphée (1941); *Combats avec tes défenseurs* (1942); *Cantos* (1942); *Poésie raison ardente* (1948).

dos como eloqüência romântica, pós-hugoniana, na qual os comparatistas acreditavam descobrir semelhanças com a "metaphysical poetry" inglesa; foram os dias da redescoberta de Sponde e da poesia do Barroco francês.

Para a crítica francesa, o problema continuava colocado na alternativa entre Valéry e Apollinaire. Este último parecia em 1945 quase esquecido, menos entre os amigos fiéis que ainda o conheceram pessoalmente. Falava-se em maquinações do editor de Valéry para impedir, durante anos, a publicação das poesias inéditas de Apollinaire; mas quando foram, enfim, publicadas, não acrescentaram nada à gloria do grande modernista. A comparação entre três obras críticas e antológicas, publicadas em 1940 e em 1950 e 1952 respectivamente[136], parece sintoma de que nem Valéry nem Apollinaire são forças determinantes da poesia francesa atual. A primeira dessas obras chamava-se *De Baudelaire au Surréalisme*; a terceira fala, no título, de *Rimbaud au Surréalisme*. Baudelaire, o mestre clássico-romântico, cede lugar a Rimbaud, percursor do surrealismo; Verlaine sai do limbo para o qual esteve há muito relegado; Marllamé já se tornou objeto de estudos universitários; seu lugar, quanto à influência viva, é ocupado por "poètes maudits" como Lautréamont e Corbière. Nessa evolução, entre Rimbaud e o surrealismo, não há lugar para Apollinaire; e a poesia de Valéry é rebaixada a mero episódio, simbolismo atrasado.

Essas modificações da hierarquia poética apenas indicam o "trend". Valéry não pode ter importância nenhuma e Apollinaire só importância relativa para quem pretende retomar o fio da evolução interrompida pelas dissensões dentro do movimento surrealista. Em 1947, o surrealismo, que já se julgava morto e enterrado, ressuscitou em Paris: exposição de quadros, número especial da revista *Lettres Françaises*, homenagens prestadas a Breton, que voltou do exílio.

O sucesso dessa "rentrée" é duvidoso. Pois a ala comunista, com Aragon e Eluard, estava definitivamente separada do movimento e a autoridade de Breton não foi reconhecida nem sequer por todos os "ortodo-

---

136 M. Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme.* Paris, 1940.
J. Rousselot: *Panorama critique des nouveaux poètes français.* Paris, 1952.
G. E. Clancier: *Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme.* Paris, 1955.

xos". Mas o surrealismo nunca esteve completamente abandonado. Uma das muitas provas dessa afirmação é a subterrânea influência surrealista na poesia de Supervielle[137]. O crítico Etiemble definiu Supervielle como "poète de la nuit". Essa "noite" não é exatamente a região preta da qual surgem fantasmas surrealistas; é, conforme diz o próprio poeta, "une nuit poreuse et pénétrable". Mas sem a experiência surrealista não teria Supervielle penetrado, provavelmente, até as regiões do subconsciente coletivo: nascido no Uruguai e influenciado, em suas obras de prosa, pela exótica atmosfera sul-americana, Supervielle chegou a descobrir o cemitério dos antepassados em Oloron-Sainte-Marie; à permanência ancestral do pensamento poético dedicou os versos mais profundos. A poesia de Supervielle – já superando o surrealismo – tem significação religiosa, embora indefinida. Em um dos seus poemas, Deus diz ao homem:

"Je te donne la mort avec une espérance.
Ne me demande pas de te la définir."

"Definiu-a" o único verdadeiro surrealista inglês, David Gascoyne[138]. Partira da "new poetry" dos Auden e Spender quando estes ainda eram revolucionários; foi revolucionário como os primeiros surrealistas em Paris, onde Gascoyne passou por uma crise neurótica –"bottomless depths of roaring emptiness" – e uma crise religiosa. São daquele tempo suas poesias com os títulos significativos: *Tenebrae, Ecce Homo, Miserere, Pietà.* Agora, a poesia significa-lhe a "Possibility" que liberta o homem da "Necessity" histórica. Os surrealistas tinham identificado a revolução poética e a revolução social. Gascoyne reza:

---

137 Jules Supervielle, 1884-1960.
Poèmes de l'humour triste (1919); *Débarcadères* (1922); *Gravitations* (1925); *Le Forçat innocent* (1930); *La Fable du Monde* (1938); *Oublieuse mémoire* (1949).
Chr. Sénéchal: *Jules Supervielle, poéte de l'univers intérieur.* Paris, 1939.
C. Roy: *Supervielle.* Paris, 1949.
J. A. Hiddleston: *L'Univers de Jules Supervielle.* Paris, 1965.

138 David Gascoyne, 1916-2001.
Man's Life is this Meat (1937); *Poems, 1937-1942* (1943); *A Vagrant* (1953).
D. Stanford: *The Freedom of Poetry.* London, 1948.

"Redeem our sterile misery,
Christ of Revolution and of Poetry
That man's long journey through the night
May not have been in vain."

Aquela "espérance" indefinida de Supervielle é, para Gascoyne, "the catharsis of the race". Versos semelhantes encontram-se nos volumes de Alfonso Gatto[139], surrealista movido por angústia religiosa e combatente nas fileiras da Resistência antifascista italiana.

Assim o surrealismo parece levar fatalmente a uma poesia de revolução social, até definidamente comunista. Foi este o caminho de Aragon, porém, ao decidir-se, mudou de estilo. Fiel ao comunismo e ao novo estilo ficou Eluard[140], que é o maior poeta do surrealismo francês. Num trabalho de análise estilística, o crítico suíço Specker estudou a qualidade prevalentemente óptica da imaginação de Eluard: o poeta vê o que sente. "Viu" assim um mundo de demônios, da dor universal e da injustiça entre os homens. A fixação verbal dessas visões foi sua preocupação. Não reconheceu nessa tarefa nada que o ligasse àquilo que até então foi considerado como poesia. No poema *Critique de la Poésie,* Eluard disse com violência tipicamente surrealista:

"Je crache à la face de l'homme plus petit que nature
Qui à tous mes poémes ne prefère pas cette Critique
de la Poésie."

---

139 Alfonso Gatto, 1909-1975.
Poesie (1941); *Nueve Poesie, 1941-1949* (1950).

140 Paul Eluard, 1895-1952.
Les Dessous d'une vie ou La Pyramide humaine (1926); *Capitale de la Douleur* (1926); *L'Amour, la poésie* (1929); *L'Immaculée Conception* (com A. Breton; 1930); *La vie immédiate* (1932); *Chanson complète* (1939); *Poésie et vérité* (1942); *Dignes de vivre* (1944); *Poésie ininterrompue* (1946).
R. Gaffé: *Paul Eluard.* Paris, 1945.
L. Thiessing-Specker: "Der Stil Paul Eluard's". (In: *Trivium*, III/2, 1945.)
L. Parrot: *Paul Eluard.* Paris, 1947.

Como surrealista, partira para conquistar "la connaissance de l'irrationel". Encontrou no "irrationel" surrealista os dois grandes "remèdes du coeur" e da "douleur universelle": a Revolução e o Amor. O revolucionário Eluard escreveu o mais divulgado dos poemas da Resistência francesa:

"Liberté, j'écris partout ton nom..."

Não se pode desconhecer a dose de utopismo tipicamente e até de utopismo típico da pequena-burguesia francesa nessa atitude do comunista Eluard; nunca foi capaz de versificar os "mots d'ordre" do realismo socialista. O *pendant* poético desse utopismo é seu caminho ininterrompido – *Poésie ininterrompue* chama-se seu último volume – para a purificação da sua poesia. O poeta político Eluard foi no fundo um intimista e, sobretudo, um grande e original poeta erótico.

Talvez por isso a poesia de Eluard nunca tenha chegado a tornar-se verdadeiramente popular. A popularidade coube, embora por equívoco, à poesia menos pura do chileno Pablo Neruda[141]. Existe em torno de sua arte poética um equívoco. Todo mundo lhe conhece o nome. Muitos, muitíssimos admiram-no como grande poeta socialista, revolucionário. Mas quando chegam a ler-lhe certos versos, ficam desconcertados: pois este é um poeta hermético, dificílimo, inacessível ao povo. Sua inspiração primeira é a Angústia. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* é um título bem característico. O poeta define-se a si mesmo como

"dotado de corazón y sueños funestos".

A realidade do seu mundo é desintegrada, um caos de pedaços quebrados e absurdos sob o céu noturno, apocalíptico. Poesias como *Ga-*

---

141 Pablo Neruda (pseudônimo de Neftali Ricardo Reyes), 1904-1973.
Veinte poemas de amor y una canción desesperada (1924); *Residencia en la Tierra* (I, II, 1931/1935); *España en el corazón* (1937); *Las furias y las penas* (1939); *Residencia en la Tierra,* III (1947).
E. Oribe: *Pablo Neruda, vida y obra.* New York, 1936.
Am. Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda.* Buenos Aires, 1940.
M. J. de Lellis: *Pablo Neruda.* Buenos Aires, 1957.
R. Silva Castro: *Pablo Neruda.* Santiago de Chile, 1964.

lope muerto, Caballo de los sueños, Colleción noturna, Ritual de mis piernas, Enfermedades en mi casa são tipicamente surrealistas, embora essa influência parisiense tivesse chegado ao poeta hispano-americano através do surrealismo particular de García Lorca e Rafael Alberti. O que distingue Neruda de outros poetas desse estilo é o ritmo tempestuoso. É um romântico. Como romântico fascinou seus leitores latino-americano; o romantismo quase é o estilo nacional desse continente. Mas o romantismo de Neruda é hermético, absolutamente pessoal, sem pontos de referência à realidade como experiência comum das outras criaturas humanas; até seu comentador penetrante e sutil, Amado Alonso, considera certos versos ou poesias incompreensíveis; fala em "violenta anomalía" da sintaxe. Dessa anomalia curou-se Neruda pela volta à poesia social. Em vez de hermético, tornou-se eloqüente. Mas o caos ficou. Juan Ramón Jiménez, o grande poeta e crítico severo, embora admitindo a "rica substância poética" de Neruda, chama-a "informe", "nebulosa". Fala em "galope ciego", "patetismo humano" e "poesia biblicomacrocósmica". E o próprio Neruda define assim sua arte:

> "... lo profético que hay en mi, con melancolía,
> y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos hay,
> y un movimiento sin tregua, un
> hombre confuso".

São estas as tentativas de superar o Surrealismo pela inspiração social. A tentativa de superá-lo com recursos propriamente poéticos foi feita por René Char[142]: seu estilo é tipicamente surrealista, mas sua mentalidade é diferente. Também foi poeta da Resistência, mas antes de tudo é otimista, o que é incompatível com as visões do surrealismo. O hermetismo da sua expressão lembra a "metaphysical poetry" inglesa, sem a retórica de um Pierre Emmanuel; sua poesia já não é mágica, oculta, invocativa,

142 René Char, 1907-1988.
Seuls demeurent (1945); *Poème pulverisé* (1947); *Fureur et mystère* (1948); *Le soleil des eaux* (1951).
P. Berger: *René Char.* Paris, 1951.
M. A. Caws: *The Presence of René Char.* Princeton, 1976.

mas evocativa e humana. René Char é, provavelmente, o maior dos poetas franceses vivos. Mas a comparação com a arte – para só lembrar coetâneos – de um Quasimodo ou Dylan Thomas diminui o valor do superlativo. A crise da poesia francesa ainda não está superada.

A nova geração dos poetas ingleses acredita-se superada por Dylan Thomas[143]. O sucesso de sua curta vida foi retumbante: os mais severos críticos ingleses e a mais responsável crítica estrangeira falavam logo em "jovem e grande poeta", a respeito desse boêmio, apesar de suas atitudes chocantes. Chamavam-no de surrealista; realmente, há em Dylan Thomas essa influência e, o que importa mais, uma mentalidade semelhante. Mas seu "surrealismo" também tem, e em primeira linha, fontes inglesas: Donne e a "metaphysical poetry" inteira, com sua riqueza em metáforas violentas; as visões de Blake; os experimentos lingüísticos e o diabolismo de Joyce; e a herança céltica no sangue, pois Thomas era filho do País de Gales e isso talvez explique suas veleidades de inspiração cósmica, certa irresponsabilidade verbal e o maior defeito da sua poesia, a veia retórica. Mas Dylan Thomas não foi um poeta de segunda mão nem mero verbalista. É riquíssimo em metáforas; e a metáfora é a própria substância da poesia.

> "In the beginning was the word, the word
> That from the solid bases of the light
> Abstracted all the letters of the void."

---

143 Dylan Thomas, 1914-1955.
18 Poems (1934); *25 Poems* (1936); *Death and Entrances* (1946); *Collected Poems* (1952).
E. Olson: *The Poetry of Dylan Thomas.* Chicago, 1954.
D. Stanford: *Dylan Thomas.* London, 1954.
H. Treece: *Dylan Thomas.* 2.ª ed., London, 1956.
E. W. Tedlock edit.: *Dylan Thomas, the Legend and the Poet.* London, 1960.
D. Holbrook: *Llareggub Revisited, Dylan Thomas and the State of Modern Poetry.* London, 1962.
R. Maud: *Entrances to Dylan Thomas, Poetry.* London, 1963.
V. Ackerman: *Dylan Thomas.* Oxford, 1964.
A. Tellier: *La poésie de Dylan Thomas.* Paris, 1964.

Pelas suas metáforas, objeto inesgotável de interpretações, tornou-se Dylan Thomas o poeta preferido da crítica. No entanto, embora homem de penetrante inteligência, Thomas não foi um poeta intelectualizado ou filosófico. O reino das suas metáforas é o dos sentimentos e acontecimentos elementares: o nascimento; a infância – "quando ainda verde o mundo"; e a morte, sobretudo a morte.

"Death is all metaphors, shape in one history."

É poeta difícil, hermético, às vezes incompreensível. Mas lutou contra essa obscuridade que não era falha de expressão e, sim, a incompatibilidade entre certas experiências primitivas e os limites racionais da língua. Tentou atravessar esses limites para penetrar no reino da "música do pensamento". Mas só nesses momentos. Parte da sua poesia não resistirá, quando a onda da poesia irracionalista tiver passado, e quando sua vontade de "chocar a gente" já não chocará ninguém, graças ao experimento da boêmia do seu tempo. O crítico Geoffrey Grigson já protestou contra o apelido de "gênio", tão liberalmente distribuído a Dylan Thomas; talvez o poeta fosse daqueles gênios cuja morte prematura não permite verificar exatamente até que ponto a promessa incontestável já foi realizada.

A influência do surrealismo sobre a poesia de todos os países foi imensa. Para avaliá-la é, no entanto, preciso fazer uma distinção. Não se trata de influência da poesia de Eluard ou Breton ou de seus processos poéticos. Chegou-se a resultados algo parecidos, a uma poesia altamente hermética, desenvolvendo estilos de poetas das gerações precedentes nas respectivas línguas, ou então de poetas de outros países, mas de repercussão internacional. Um caso desses é a influência de T. S. Eliot sobre as poesias tão diferentes do italiano Eugenio Montale e do grego Giorgios Sepheris. Outras vezes, duas influências se entrecruzam: a do norte-americano Robert Lowell foi fortalecida pela do seu patrício Theodore Roethke[144], considerada como robusta e tipicamente nacional, e deu como resulta-

144 Theodore Roethke, 1908-1963.
Open House (1944); *The Walking* (1953).

do a poesia muitíssimo pessoal de Sylvia Plath[145], como sua obsessão da morte (ausente em Lowell e Roethke). Sylvia Plath deve, em parte, sua fascinação e sua glória ao seu suicídio com menos de 30 anos de idade. De Ady descende, inicialmente, a arte do húngaro Attila József[146], outro suicida, cujos versos dão testemunho de violenta paixão erótica e de não menos apaixonado protesto social. A influência de Carlos Drummond de Andrade é sensível nas primeiras poesias do brasileiro João Cabral de Melo Neto[147], que depois sabia reunir uma espécie de regionalismo nordestino e um admirável hermetismo pessoal. Sem a presença do peruano César Vallejo seriam talvez diferentes as contestações políticas e as elevações místicas do nicaraguano Ernesto Cardenal[148], um dos maiores poetas do continente. Experiências da Segunda Guerra Mundial ainda tremem nos versos do polonês Tadeusz Rozewicz[149]. Um dos maiores desses poetas herméticos e o mais hermético de todos eles foi o austríaco Paul Celan[150], mais um que escolheu a morte pela mão própria. Tornou-se famoso, inicialmente, pela poesia *Todesfuge (Fuga da morte)* que, como muitos outros poemas seus, recorda o

---

145 Sylvia Plath, 1934-1963.
The Colossus (1960); *Ariel* (1962); *The Bell Jar* (1963); *Crossing the water* (publ. 1971).

146 Attila József, 1903-1937.
Quem grita, não sou eu (1925); *Não tenho pai e nem mãe* (1929); *Noite de subúrbio* (1932); *Dança de urso* (1934); *Dói muito* (1935).
L. Boka: *József Attila.* Budapest, 1947.
J. Rousselot: *József Attila.* Paris, 1958.

147 João Cabral de Melo Neto, 1920-1999.
Psicologia da Composição (1947); *Cão sem plumas* (1950); *Duas águas* (1956); *Educação pela pedra* (1966).
Antônio Houaiss: *Seis poetas e um problema.* Rio de Janeiro, 1960 (2.ª ed., 1976).

148 Ernesto Cardenal, 1925.
Hora 0 (1960); *Salmos* (1964); *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965).

149 Tadeusz Rosewicz, 1921.
Inquietação (1947); *A Planície* (1954); *O poema aberto* (1956); etc.

150 Paul Celan, 1920-1970.
Der Sand aus den Urnen (1948); *Mohn und Gedächtnis* (1952); *Sprachgitter* (1959); *Die Niemandsrose* (1963); *Lichtzwang* (1970).
G. Steiner: "A terrible exactness". (In: *Times Literary Supplement,* 11/6/1976.)

extermínio dos judeus da Europa oriental pelos nazistas. Mas não é, nem de longe, um "especialista" dessa experiência terrível. Foi fortemente influenciado por Rimbaud, por Blok e outros "futuristas" russos, que traduziu para o alemão. Sua própria poesia, difícilmente traduzízel e, às vezes, impenetrável é um grito de consciência, mas não se deve falar propriamente em grito porque Celan fala sempre em pianíssimo; lembra a música de Webern. Mais tarde, seu hermetismo não será obstáculo ao reconhecimento da grandeza de sua poesia trágica.

A influência do surrealismo não se limita à poesia. A deformação violenta da realidade e da sintaxe, a atmosfera mágica, a mentalidade profundamente pessimista e até destruída são presentes em muitos escritores da época, e não somente depois, mas também já antes de 1945. A aparência de mistificação também se faz sentir nos curiosos escritos teóricos de Jean Paulhan[151], que foi, como diretor da *Nouvelle Revue Française,* espécie de ditador da vida literária francesa; depois da sua morte, com mais de 80 anos de idade, atribuíram-lhe dois romances pornográficos, anonimamente publicados. Uma atmosfera mais mística que mistificadora respira-se nos romances do português Cardoso Pires[152], talvez o maior escritor de Portugal contemporâneo; suas alegorias, embora nem sempre facilmente penetráveis, têm vida própria. *O Delfim* é uma obra-prima.

Plenamente surrealista foi a literatura do checo Vančura[153], que foi fuzilado pelos alemães, como refém, na Boêmia ocupada. Uma padaria noturna em Praga é, para ele, o símbolo do Inferno. Um campo de batalha parece paisagem depois do Dilúvio. Um trivial caso de amor entre estudan-

---

151 Jean Paulhan, 1884-1965.
Les fleurs de Tarbes (1941); *Clef de la poésie* (1944); *Petite préface à toute critique* (1951).
M. Toesca: *Jean Paulhan, l'écrivain appliqué.* Paris, 1948.
M. J. Lefèbvre: *Jean Paulhan.* Paris, 1949.

152 José Augusto Cardoso Pires, 1925-1998.
Jogos de azar (1963); *Hóspede de Job* (1963); *O Delfim* (1968).

153 Vladislav Vančura, 1881-1942.
O padeiro Jan Marhoul (1924); *Campos e campos de batalha* (1925); *O vôo para Budapest* (1932); *Fim dos tempos antigos* (1934); *A família Horvat* (1938).
A. Vyskočil: *O verbo poético.* Praha, 1933.

tes degenera em imagem de luta entre as classes e as nações. O pessimismo de Vančura só é superado pela paixão destruidora de todos os tabus, e o mais nocivo dos tabus parece-lhe o conceito da realidade.

Depois da guerra, o pessimismo aprofundou-se nesse grupo de escritores, de tal maneira que se aproxima da apatia em face do inevitável. Um ponto perto do nadir parecia atingido com as novelas do holandês Van het Reve[154]: seus quadros de vida nas famílias da classe média representam a convivência forçada de demônios que vegetam em quartos escuros. Mas a mais baixa temperatura – o abismo do Inferno é, conforme Dante, glacial – inspira os romances do austríaco Thomas Bernhard[155], cujos romances tratam de neuroses, loucura, crimes involuntários e talvez nem sempre involuntários. Não se pode imaginar leitura mais repelente nem mais fascinante.

A onipresença da morte (e da agonia) também é o tema permanente do escritor catalão Salvador Espriù[156], um dos maiores espíritos da Península Ibérica. Não teria sentido resumir enredos das suas obras em prosa nem paráfrases das suas poesias. Tudo é terrívelmente tétrico, mas – o que não acontece nem em Van het Reve nem em Bernhard – obliquamente iluminante por um ideal secreto.

"Surrealismo" algo parecido reflete-se satiricamente nos romances do norte-americano Nathaniel West[157], sátiras veementes contra o "american way of life", ao qual o escritor, prematuramente desaparecido, predisse o fim em visões apocalípticas, mal aliviadas por um humorismo malicioso. A literatura desses escritores todos é deliberadamente negativa; mas não, por isso, menos verdadeira.

Esse "surrealismo", seja hermético, seja pessimista ou apocalíptico, não é, evidentemente, a única tendência literária do mundo

---

154 Simon van het Reve, 1923-2006.
De Avonden (1947); *The Acrobat* (1956).

155 Thomas Bernhard, 1931-1989.
Verstörung (1967); *Ungemach* (1968); *Watten* (1969); *Das Kalkwerk* (1970).

156 Salvador Espriù, 1913-1985.
El dr. Pip (1931); *Cementiri de Sinera* (1946); *Les Hores* (1951); *El final del laberint* (1955); *La Pell de brau* (1960).

157 Nathaniel West, 1906-1940.
Miss Lonelyheart (1933); *The Day of the Locust* (1939).

contemporâneo. Subsiste, ao lado dela, uma poesia que se apóia conscientemente em modelos mais antigos, embora isso não exclua tendências muito modernas, sobretudo políticas. Exemplo disso se encontra na literatura servocroata. Os estrangeiros admiravam sobretudo os finos romances psicológicos e históricos de Ivo Andrić, ao ponto de lhe conferir o Prêmio Nobel de Literatura. O reconhecimento oficial da Iugoslávia e a poesia revolucionária de Miroslav Krleža, que é indubitavelmente o maior escritor do país. Mas o povo preferiu decorar as poesias patrióticas do croata Nazor[158], que não seria necessário mencionar, se ele fosse só patriótico; é, na Europa, um dos últimos exemplos de uma alta poesia nos metros populares. Mais estranho ainda é o caso do prussiano Bobrowski[159], que modelou seus versos, deliberadamente, conforme os seus poetas ideais, Hölderlin e o esquecido Klopstock. Em língua alemã não houve, no século XX, melhor poeta tradicional ou, digamos, "histórico" que esse Bobrowski, que escreveu ao mesmo tempo romances e novelas de alto teor político, contra o nacionalismo alemão. Chamou-se, a si próprio, "cristão comunista".

Poesia conscientemente "histórica" foi a do grego Kavaphis[160], certamente o mais estranho poeta do nosso tempo. O primeiro a chamar para ele a atenção do mundo ocidental foi E. M. Forster. Depois, as traduções das suas poesias para o francês, por Grivas, e para o inglês, por Mavrogordato, tornaram geralmente acessível a descoberta; enfim,

---

158 Vladimir Nazor, 1876-1949.
Lirika (1910); *Os Reis da Croácia* (1912); *Poesia* (1943).

159 Johannes Bobrowski, 1917-1965.
Sarmatische Zeit (1961); *Schattenland Ströme* (1962); *Levins Mühle* (1964).

160 Konstantinos Kavaphis, 1863-1933.
Poiemata (1935); 2ª ed., 1948; traduções: para o francês, por T. Grivas, 1947; para o inglês, por J. Mavrogordato, 1952; para o alemão, por H. v. d. Steinen, 1956; para o italiano, por Br. Lavagini, 1956.)
T. Malanos: *O poeta Konstantinos Kavaphis.* Atenas, 1933.
M. Perides: *A vida e a obra de Konstantinos Kavaphis.* Atenas, 1948.
C. M. Bowra: *The Creative Experiment.* London, 1949.
M. Yourcenar: "Présentation critique de Kavaphis". (In: *Table Ronde*, 1955.)
E. Montale: "Un poeta Alessandrino". (In: *Nuovi Argomenti*, 1956.)

o grego apareceu como personagem nos muito lidos romances de Alexandria, de Durrell. No entanto, Kavaphis sempre só será poeta para poucos. Ele mesmo foi homem extremamente isolado: primeiro, porque viveu, como grego, no ambiente oriental de Alexandria; segundo, porque a perversão sexual, a pederastia, o isolou dos outros. Seus poemas eróticos, como *Origens, Dias de 1909*, *Dois Rapazes,* têm como fundo a vida quotidiana na Alexandria do começo do século XX. Esse presente é como a platéia em baixo, o palco em que Kavaphis faz representar sua poesia "histórica", grave e sarcástica, apocalíptica e irônica. Kavaphis é grego. Sente-se, no mundo oriental, superior e exilado ao mesmo tempo assim como os gregos espalhados pelo mundo mediterrâneo na época da civilização helenística. Seus poemas aparentemente históricos, "alexandrinos", tornam-se símbolos de valor supratemporal. Em *Esperando os bárbaros*, o imperador e o Senado esperam durante o dia inteiro, festivamente vestidos, os bárbaros que chegariam para destruir a Cidade já desprovida de defensores; cai a noite, mas os bárbaros não chegaram, talvez não cheguem nunca, talvez não existam; o que fazer agora? – "os bárbaros teriam sido uma solução". Espírito semelhante, "apocalíptico e irônico", para repetir a fórmula, inspira o poema *Ithaca*: o caminho de Ulisses para casa foi mais importante que a chegada*;* pois agora já se sabe que *Ithaca tem pouca importância.* E em *Thermopylae* presta o poeta sua homenagem aos que defenderam o desfiladeiro sem esperança de impedir a vitória do inimigo; mas "honra maior deve-se aos que previram a derrota".

O estilo de Kavaphis, leitor assíduo de Homero e Teócrito e, estranhamente, admirador da poesia de Musset, não pode ser considerado "moderno". Mas ninguém negará ao "poeta histórico" de Alexandria a contemporaneidade. A distinção entre modernidade e contemporaneidade, que parecia fácil no tempo da coexistência dos últimos simbolistas e dos primeiros modernistas, é hoje problemática. Certos problemas de hoje, mesmo dos mais atuais, ainda exigem o tratamento em estilos tradicionais, totalmente inexpressivos quando se trata de outras urgências. Parte considerável da literatura contemporânea conserva o direito de ser tradicionalista.

O "roman-fleuve" torna-se tradicionalista, nesse sentido, quando dedicado ao histórico da decadência de famílias e de classes inteiras,

tema que desde os *Buddenbrooks* de Thomas Mann nunca deixou de preocupar autores e leitores.

Entre os mais importantes "roman-fleuve" dessa classe podem-se citar os cinco volumes *Edwardsgade,* de Gyrithe Lemche[161], crônica de 150 anos de uma família de grandes burgueses de Copenhague*; Droemmen og Virkeligheden (Sonhos e Realidades)*, de Michael Tejn[162], epopéia da vida na Dinamarca entre 1917 e 1940; e o ciclo *As Noites e os Dias,* de Marja Dabrowska[163], o epitáfio da aristocracia rural polonesa.

Em todas essas obras é evidente o ar provinciano, à margem do "grande mundo". Mas não se afirmaria o mesmo com respeito a outra paisagem provinciana, que é elevada à grande dignidade histórica pelo seu passado: a Sicília, a terra que já foi trabalhada por fenícios, gregos, romanos, sarracenos, normandos, suecos, franceses, espanhóis e cujo particularismo resiste até hoje à homogeneidade da Itália. Essa Sicília deu o maior de todos os romances do tipo "história de família": *Il Gattopardo*, de Lampedusa[164]. A publicação póstuma dessa obra de um grande aristocrata que, como escritor-amador, historiara o declínio e a decadência de sua família e do feudalismo siciliano, sacudiu o mundo, pela inesperada profundeza da psicologia, pela amplitude do senso histórico, lembrando o Tolstoi de *Guerra e Paz*, e pela evocação de uma atmosfera pitoresca e, ao mesmo tempo, grandiosa. Essa obra bastava para justificar a existência de um estilo tradicionalista de ficção em nosso tempo; mas o público internacional do romance percebeu menos a penetrante crítica social que a obra encerra.

---

161 Gyrithe Lemche, 1886-1945.
Edwardsgade (5 vols., 1900/1912).

162 Michael Tejn, 1911-1994.
Droemmen or Virkeligheden. (2 vols. 1942/1959).

163 Marja Dabrowska, 1892-1965.
As noites e os dias (6 vols. 1932/1934).
F. Schoell: "Le roman-fleuve de Marja Dabrowska". (In: *Pologne litteraire*, 100, 1933.)

164 Giuseppe Tomasi, principe di Lampedusa, 1896-1957.
Il Gattopardo (1958).
L. Russo: "Analisi del 'Gattopardo'". (In: *Belfagor*, 1960/1.)

Os originais de *Il Gattopardo* foram descobertos e publicados graças à intervenção de Giorgio Bassani, e não é acaso. As diferenças não puderam ser maiores; Giuseppe Tomasi, príncipe di Lampedusa, um aristocrata siciliano; Giorgio Bassani[165], um judeu de Ferrara. Mas há uma simpatia secreta ente os dois ambientes. O tema de Lampedusa é a perturbação da vida histórica da Sicília pela modernização da Itália. O tema de Bassani é a perturbação da vida de ricos, cultos e tradicionalistas judeus de Ferrara, ex-capital cheia de recordações históricas, pela violência fascista. Os contos ferrarenses de Bassani foram esplêndida promessa. *Il giardino dei Finzi-Contini* é uma obra-prima.

Esses romances são epitáfios de mundos desaparecidos. Epitáfio do desaparecido Império austríaco dos Habsburgos é a Obra de Heimito von Doderer[166], panorama enorme da vida vienense entre 1890 e 1930, com inúmeros personagens de todas as classes, com inúmeras biografias imaginárias enquadradas nas correntes dos acontecimentos históricos que desviam do curso normal aquelas vidas, impondo-lhes o grave dever de resistir para realizar seus destinos individuais.

Uma província daquele Império, a mais estranha de todas, a Bósnia, com seu passado trágico de dominação turca sobre as populações eslavas; é a terra do iuguslavo Ivo Andrć [167] e o tema permanente dos seus romances e contos históricos que são como fragmentos de uma grande epopéia.

A tradição do romance repugna esse gênero panorâmico. O estilo tem de ser outro, mas o tema é o mesmo, inspirado pelo agudo senso histórico de que "tudo muda". Antony Powell[168] descreve no ciclo *The*

---

165 Giorgio Bassani, 1916-2000.
Cinque storie ferraresi (1956); *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962).
G. L. Ferreti: *Letterature e ideologia.* Roma, 1964.

166 Heimito von Doderer, 1896-1966.
Strudelhofstiege (1951); *Die Dãemonèn* (1956); etc.
D. Weber: *Heimito von Doderer.* Muenchen, 1963.

167 Ivo Andrić, 1892-1975.
Ministros e Cônsules (1942); *A ponte sobre o Drina* (1945); *A crônica de Travnik* (1945); *A senhorita* (1945).

168 Anthony Powell, 1905-2000.
The Music of Time (5 vols. 1951/1960).

Music of Time, ainda incompleto, o lento declínio da "upper middle class"; tema grave ao qual L. P. Hartley[169] ainda consegue arrancar traços de comédia social, na melhor tradição do romance inglês.

Sem desesperar da tradição inglesa e ainda confiante na capacidade dele de resolver os problemas mais urgentes e atuais, Snow[170] escreve como "roman-fleuve" a biografia imaginária de um inglês dos nossos dias, Lewis Eliot, que passa por todos os ambientes e classes da sociedade inglesa. Universidade e proletariado, laboratórios e ministérios, burocracia e política, problemas econômicos e da física nuclear – nesses romances há tudo, menos a própria vida. São, talvez, uma leitura indispensável; mas cansativa. Snow, mais pensador que escritor, iniciou o debate sobre o papel antagônico das "duas culturas", da humanística e da científica, em nosso tempo.

O mesmo mundo, visto de um ponto muito diferente, vive realmente nos romances de Joyce Cary[171]: chegou tarde à literatura, depois de uma vida, rica em experiências, nas colônias africanas. Revelou-se, primeiro, como excelente romancista da vida colonial e – contraste surpreendente – psicológico da alma infantil. Teve muito sucesso, sem que a crítica lhe prestasse muita atenção; talvez porque sua técnica narrativa é a tradicional dos romancistas vitorianos, que hoje só se usa em romances destinados ao grande público. Nessa mesma técnica, aparentemente antiquada, também escreveu Cary os três romances políticos: *Prisoner of Grace, Except the Lord* e *Not Honour More*. Personagens: um político profissional, começando a carreira como demagogo radical e terminando-a como ministro moderado, homem astuto, hipócrita, sem escrúpulos e, no entanto, não sem mé-

---

169 Leslie Poles Hartley, 1895-1972.
The Shrimp and the Anemone (1944); *The Go-Between* (1953); *Facial Justice* (1960).

170 Charles Percy Snow, 1905-1980.
Strangers and Brothers (1940); *The Light and The Dark* (1947); *Time of Hope* (1949); *The New Men* (1954); *Homecomings* (1956); *The Appeal* (1960); etc. – *The Two Cultures* (1959).

171 Joyce Cary, 1888-1956.
The African Witch (1936); *Mister Johnson* (1939); *A House of Children* (1941); *The Horse's Mouth* (1944); *A Fearful Joy* (1949); *Prisoner of Grace* (1952); *Except the Lord* (1953); *Not Honour More* (1955).
W. Allen: *Joyce Cary.* London, 1953.
A Miright: *Joyce Cary. A Preface to the Novels.* London, 1949.

rito; abandonou seus eleitores sem traí-los, sua mulher, sofrendo profundamente pela inescrupulosidade do marido, que não ama, e preferindo-lhe o amor de um outro que não arranjou nada na vida; e esse outro, que é o terceiro personagem principal.

O tema da decadência social ainda não está esgotado. Outra classe expropriada, a "gentry" anglo-protestante da Irlanda católica e hoje republicana, encontrou seu último poeta épico em Elizabeth Bowen[172]; essa grande escritora possui algo do "sense of humour" de Jane Austen; mas seus romances, em vez de se desenvolverem como "social comedies", viram trágicos; os sutis conflitos psicológicos são como agravados pela atmosfera da casa-grande assediada pelo inimigo lá fora. O desfecho pode parecer um "happy end", como em *The Death of the Heart;* mas as coisas só foram superficialmente endireitadas: a vida continua uma coisa duvidosa e ao leitor fica nos ouvidos "the still sad music of humanity". A desintegração da família tradicional inglesa também foi o assunto permanente de Ivy Compton-Burnett[173]; os títulos de todos os seus romances são binômios. Como para indicar logo o conflito dramático; tudo é diálogo, nas formas mais gentis, mais polidas; o fundo sempre é sinistro, o espírito do mal invade e destrói tudo.

A uma tradição parecida, à do calvinismo holandês, erigiu Van Schendel[174] o monumento dos seus romances. Esse escritor extraordinário

---

172 Elizabeth Bowen, 1899-1973.
The Hotel (1927); *The Last September* (1929); *The House in Paris* (1936); *The Death of the Heart* (1938); etc.
E. Sackville West: *Inclinations.* London, 1950.
W. Heath: *Elizabeth Bowen.* Madison, 1961.

173 Ivy Compton-Burnett, 1892-1969.
Brothers and Sisters (1929); *Men and Wifes* (1931); *Daughters and Sons* (1937); *Parents and Children* (1941); *Manservants and Maidservants* (1947).
R. Liddell: *The Novels of Ivy Compton-Burnett.* London, 1955.

174 Arthur van Schendel, 1874-1946.
Een zwerver verliefd (1904); *De berg van droomen* (1913); *Het fregatschip Johanna Maria* (1930); *De Waterman* (1933); *Een hollandsch drama* (1935); *De rijke man* (1936); *De grauwe vogels* (1937); *Een zindelijke Wereld* (1943); *Het oude Huis* (1946).
J. Pilincx: *Arthur van Schendel, zijn werk, zijn betekenis.* Diest, 1944.
G. H. s'Gravesande: *Arthur van Schendel, zijn leven en werk.* Amsterdam, 1949.

foi um "twice-born": "nel mezzo del camin" da sua vida renasceu, literariamente, transformando-se o fino estilista neo-romântico em romancista trágico. Van Schendel veio de um mundo desaparecido: do simbolismo esteticista da Holanda de 1880. A esse estilo pertencem as obras de sua primeira fase, romances fantásticos, de aventuras poéticas, algo à maneira de *Peter Camenzind*, de Hesse, ou dos romances do poeta inglês De la Mare. Uma dessas obras, *Een zwerver verliefd* (*Um aventureiro enamorado*), é até hoje das mais queridas pelo público holandês. Guerras e crises ainda não converteram esse sonhador no país dos grandes comerciantes e do calvinismo mais rigoroso. Sua própria crise veio mais tarde: em 1930 revelou-se, para a surpresa geral, um Van Schendel diferente, um realista duro, um psicólogo em profundidade. Suas criaturas, agora, são individualistas ferozes que se defendem tenazmente contra a vida hostil; são calvinistas ou ex-calvinistas ortodoxos, lutando contra o Deus infiel que os abandonou. O ambiente – os canais escuros da cidade de Amsterdam, as filas intermináveis de pequenas casas vermelhas nas cidades de província, as planícies úmidas, ventosas e frias da Holanda, o sol vermelho do inverno e a luz insegura nas ruas laterais da Amsterdam noturna – eis o campo de batalha entre Deus e o homem revoltado contra a predestinação. Há, nesses romances, algo do Destino impiedoso da tragédia grega. Van Schendel foi o escritor mais sério do protestantismo moderno. Em comparação, o anglicano T. S. Eliot parece mero esteta sem senso trágico.

Em todos esses romances respira-se, às vezes contra a vontade dos seus autores, a atmosfera do passado. Os "romans-fleuve" de valor durável estão mesmo destinados a transformar-se em romances históricos, gêneros em que é cada vez mais difícil alcançar a dignidade acima do nível da leitura fácil e "interessante".

O gênero goza, porém, do favor do público. O romance histórico passa por gênero barato, de evasão, produzido principalmente por penas femininas, mais ou menos hábeis. O sucesso é, realmente, um fenômeno de sociologia da massa de leitores. Mas a condenação não atinge o próprio gênero. Alessandro Manzoni também o condenou como mistura fatalmente incoerente de verdade e ficção; mas escreveu o maior de todos os romances históricos, *I Promessi sposi*, porque conseguiu subordinar a verdade histórica à verdade moral das suas ficções. Os melhores romances históricos do século

também são repositórios dos valores espirituais e morais de uma época, de uma nação: assim o Barroco checo, no romance de Durych; a Bósnia dominada pelos turcos, nos romances de Andrić; a Idade Média escandinava, nas obras de Sigrid Undset; a utopia de uma Hungria protestante e portadora dos valores cristãos no Oriente, nos impressionantes romances de Móricz. O romance histórico é capaz de desempenhar papel histórico.

A forma mais adequada para o desempenho desse papel é a combinação do gênero "romance histórico" com o gênero "roman-fleuve" que permite representar a continuidade do fluxo histórico através da história de várias gerações de uma família. Depois de ter reconstruído a época pouco conhecida da Itália napoleônica, Bacchelli[175] deu a trilogia de romances *Il mulino del Po*: do fim das guerras napoleônicas até a libertação e unificação da Itália. O modelo algo remoto é, sem dúvida, Manzoni. Embora não confessadamente católico, Bacchelli possui o grave senso moral do seu mestre. Também é providencialista: acredita no governo divino deste mundo; não acredita no progresso; sua visão da Itália moderna não é patriótica, cor-de-rosa; a mudança dos regimes políticos não seria capaz de modificar o coração humano. Bacchelli é declaradamente "antimoderno". Mas seu tradicionalismo tem algo de artificial; como se fosse produto de uma decisão deliberada. O escritor pertenceu, com Cardarelli, Ungaretti e outros, ao grupo da revista romana *Ronda*, que pretendia restabelecer a tradição autenticamente italiana contra o europeísmo da *Voce* e contra os excessos do futurismo. Separa-o a preferência pelo estilo ornado de sua prosa poética. Baccheli, que não quer ser moderno, é homem moderno pelo agudo senso histórico: as crises e catástrofes do nosso tempo ensinaram-nos a compreender melhor as do passado; e poderiam ensinar-nos a não sucumbir a receios apocalípticos. Um Bacchelli radicalmente moderno seria o

---

175 Riccardo Bacchelli, 1891-1985.
Il diavolo al Pontelungo (1927); *Il mulino del Po* (*Dio ti salvi,* 1938*; La miseria viene in barca,* 1939); *Mondo vecchio sempre nuovo* (1940); *La Cometa* (1951); *L'Incendio di Milano* (1952); *Tre giorni di passione* (1955).
M. Apollonio: *Bacchelli.* Padova, 1943.
L. Menapace: *Saggio intorno al* "*Mulino del Po*". Milano, 1947.
P. Fontana: *Bacchelli.* Lugano, 1952.

comunista siciliano Leonardo Sciascia[176], que se dedicou à história da sua ilha e a romances tendenciosos contra a Máfia e outras forças repressivas.

Pela técnica do "roman-fleuve" está perto de Bacchelli o norueguês Falkberget[177] que descreveu em dois grandes ciclos de romance a história de uma famosa mina nas montanhas da Noruega durante os séculos XVII e XVIII e os destinos do povo esquecido que trabalhou nela.

Em obras como as de Bacchelli, Falkberget e Ina Seidel, a fé na constância da natureza humana relega para o segundo plano a reconstituição arqueologicamente exata do passado. Mas nessa segunda maneira do romance histórico também se produziram em nosso tempo, algumas obras notáveis. Convém lembrar a não esquecida reconstituição da Espanha barroca pelo argentino Rodrigues Larreta, em *La Gloria de Don Ramiro*. Notável também é a reconstituição da Roma de decadência pelo dinamarquês Nis Peterson[178], cuja morte prematura interrompeu uma carreira literária das mais inesperadas: o jovem operário, autodidata, tinha revelado a capacidade da mais completa "empathy" em ambiente tão remoto que fascinou os historiadores profissionais; revelou, depois, em *Spildt Moelk* (*Leite derramado*) a mesma capacidade quanto ao ambiente talvez mais estranho, embora contemporâneo, da guerra civil na Irlanda. Recursos mais amplos, de erudição e de força poética, contribuíram para Marguerite Yourcenar[179] escrever as memórias imaginárias do imperador Adriano. O livro resiste à análise pelo historiador mais crítico. Mas este não escreveria uma frase como a seguinte, que simboliza o destino do imperador e da civilização que ele representava: "Comme le voyageur qui navigue entre les îles de

---

176 Leonardo Sciascia, 1921-1989.
Il giorno ella civetta (1961); *Il Consiglio d'Egitto* (1963); *La Morte dell' Inquisitore* (1964); *A ciascuno il suo* (1966); etc.

177 Johan Falkberget, 1879-1967.
Lisbeth paa Jarnfjeld (1915); *Den fjerde nattevogt* (1923); *Christianus Sextus* (5 vols., 1927/1935); *Natterns broed* (4 vols., 1940/1952).
E. Doehl: *Bergstadens dikter, Johan Falkberget.* Olso, 1946.

178 Nis Petersen, 1897-1943.
Sandalmagernes Gade (1931); *Spildt Moelk* (1934).
G. Albeck: *Nis Petersen. Liv. Og Dight.* Kjoebenhavn, 1947.

179 Marguerite Yourcenar, 1903-1987.
Les mémories d'Hadrien (1951).

l'Archipel voit la buée lumineuse se lever vers le soir, et découvre peu à peu la ligne du rivage, je commence à apercevoir le profil de ma mort."

Uma das grandes seduções do romance histórico é a possibilidade de tecer comparações, mais ou menos subentendidas, mais meditadas ou mais baratas, com acontecimentos da história contemporânea. Por um estranho equívoco o romance histórico "atualizante" foi cultivado sobretudo pelos escritores esquerdistas, que não acreditam na constância da natureza humana nem na repetição das situações históricas. Assim descreveu Feuchtwanger[180], em *Jus Süss*, a vertiginosa carreira política e o fim no patíbulo de um judeu rico e inteligente num pequeno ducado alemão do século XVIII, aludindo ao destino de Walther Rathenau no século XX.

O romance histórico atualizante é, parece, leitura preferida na Rússia soviética. O modelo foi *Pedro o Grande*, de Alexei Tolstoi, obra igualmente notável pela reconstituição do ambiente e pela caracterização psicológica do herói, apesar das analogias artificialmente introduzidas com o destino de Lênin. Tchapygin[181] descreveu em estilo elaborado, lembrando de longe a Bacchelli, a revolta dos camponeses russos sob a liderança de Stepan Razin no século XVII, analogia transparente da revolução comunista. Olga Forsch[182] dedicou um romance, *Vestidos de pedra*, aos movimentos revolucionários na Rússia entre 1860 e 1880. De interesse especial para a história literária são duas outras obras dessa escritora: *Simbolistas*, história romanceada do movimento poético russo entre 1900 e 1910; e *Radichtchev,* biografia romanceada do primeiro escritor revolucionário russo que se tornou vítima da czarina Catarina II. Tynianov[183] deu mais um

---

180 Lion Feuchtwanger, 1884-1958.
Die hässliche Herzogin (1923); *Jud Süss* (1925); *Erfolg* (1930); *Die Geschwister Oppenheim* (1933); *Der falsche Nero* (1936).

181 Alexei Pavlovitch Tchapygin, 1870-1937.
Stepan Razin (1927).

182 Olga Forsch, 1875-1966.
Vestidos de pedra (1925); *Simbolistas* (1933); *Radichtchev* (1934/1939).

183 Juri Nikolaievitch Tynianov, 1894-1943.
Kuklia (1925); *Vizir Muktar* (1929); *Puchkin* (1936).
L. Tsyrlin: *Tynianov como ficcionista.* Moscou, 1935.

passo: estudou, em obras eruditas e fidedignas, a vida de Griboiedov e Puchkin; e escreveu, depois, as biografias romanceadas desses grandes escritores.

A biografia romanceada não é, portanto, monopólio das massas de leitores no mundo ocidental; também corresponde ao gosto dos leitores comunistas. A onda já diminuiu durante os últimos anos. Mas continuam muito lidas as obras de Stefan Zweig. E André Maurois[184] ocupa lugar seguro na vida literária francesa.

Um "domaine" próprio do tradicionalismo literário é a vida rural. Mas esta, compreendida como baluarte de virtudes ancestrais e de resistência à mecanização da sociedade, encontra-se em recuo desesperado. As mais das vezes, a "vida rural" dos romancistas especializados nela não passa de uma imaginação de "wishful thinking". Já são raras as províncias, mais ou menos marginais, que ainda podem inspirar romances rurais acima do nível da leitura fácil ou do evasionismo com segundos pensamentos de política retrógrada.

Essas raras exceções seriam: o Norte montanhês da Noruega, que inspirou a grandiosa epopéia aldeana de Olav Dunn[185]; a província portuguesa de Trás-os-Montes, transformada nos contos de Miguel Torga[186]; o rude Interior da Finlândia, bastante amenizado nos romances do idealista e tolstoiano Sillanpää[187]; a Dinamarca rural, infensa à cidade, de

---

184 André Maurois (pseudônimo de Émile Herzog), 1885-1967.
Ariel ou La vie de Shelley (1923); *Disraeli* (1927); *Climats* (1928); *Byron* (1930); *Lyautey* (1931); *Édouard VII et son temps* (1933); *Chateaubriand* (1938); *Lélia ou La vie de George Sand* (1952).
M. Droit: *André Maurois.* Paris, 1953.

185 Olav Dunn, 1876-1939.
Juvikfolke (*Juvikingar,* 1918; *Blinda,* 1919; *Storbryllope,* 1920; *Eventyre,* 1921; *Ungdommen,* 1922; *Stormen*, 1923).
D. Hakonsen: *Olav Duun.* Olso, 1949.

186 Miguel Torga, 1907-1995.
A criação do mundo (1937/1938); *Montanha* (1941); *Novos contos da montanha* (1944).

187 Frans Emil Sillanpää, 1888-1964.
Santa Miséria (1919); *A criada Silja* (1931); *Gente numa noite de verão* (1934).

Martin Hansen[188]. E as montanhas do Wallis, em que Ramuz[189], depois da mocidade passada no ambiente dos modernistas, descobriu o país fantástico dos seus pesadelos de maniqueu. A literatura de Ramuz não é do gosto dos "modernos", mas ele foi, sem dúvida, um dos escritores mais sérios do nosso tempo.

Ninguém negará a contemporaneidade à literatura católica. Mas também já passaram os tempos em que os escritores de fé católica publicamente declarada viviam numa espécie de "ghetto", só produziram livros para a bem guardada adolescência e para velhas beatas. Incorporaram-se à literatura moderna por um consciente esforço de libertação. Na Alemanha, o órgão desse esforço foi a revista *Hochland,* dirigida pelo crítico Karl Muth, autor do livro pioneiro *O reencontro de Igreja e cultura na Alemanha*[190]. Houve graves incidentes: a publicação de um romance de Handel-Mazzetti na revista motivou denúncia em Roma. Mas depois de 1918, os católicos alemães entraram em coalizões políticas e contatos culturais com liberais e socialistas. Começou a idade áurea da atividade de Muth no sentido do "catolicismo cultural". Surgiram expressionsitas católicos como o poeta Ernst Thrasolt, e escritores proletários-católicos como o romancista Franz Herwig. A grande figura do movimento foi uma convertida, a ex-protestante Gertrud von Le Fort[191], de vasta erudição e de profunda penetração psicológica. Sua obra capital, *Das Schweisstuch der Veronika (O*

---

188 Martin Hansen, 1909-1955.
Jonathans Rejse (1941); *Lykkelige Kristoffer* (1945); *Leviathan* (1950).

189 Charles-Ferdinand Ramuz, 1878-1947. (Cf. nota 336.)
Le Règne de l'Esprit Malin (1917); *La grande peur dans la montagne* (1926); *Derborence* (1954); *Le Guerre aux Papiers* (1942).
B. Voyenne: *Ramuz et la sainteté de la terre.* Paris, 1948.
M. Dichamp: *Ramuz ou le goût de l'authentique.* Paris, 1948.

190 K. Muth: *Die Wiederbegegnung von Kirche und Kultur in Deutschland.* Muenchen, 1927.

191 Gertrud von Le Fort, 1876-1971.
Hymnen an die Kirche (1924); *Das Schweisstuch der Veronika* (1927); *Der Papst aus dem Ghetto* (1929); *Die Letzte am Schaffott* (1931); *Der Kranz der Engel* (1946).
Th. Kampmann: *Gertrud von Le Fort.* Muenchen, 1935.
H. Jappe: *Gertrud von Le Fort. Das erzählende Werk.* Meran, 1950.

sudário da Verônica), mais tarde continuada em *Der Kranz der Engel (A coroa dos anjos),* discute todos os problemas da vida moderna em forma novelística concreta, sempre informada pelo lema que se encontra em outro romance de Le Fort: "Felicidade só há no Céu e Justiça só no Inferno; nessa terra, há a cruz." A transfiguração poética mais perfeita desse lema é a novela do martírio das carmelitas de Paris, nos dias do terror jacobino: *Die Letzte am Schafott (A última no patíbulo)*, que se tornou universalmente conhecida na versão de Bernanos (*Dialogues des Carmélites).*

O "catolicismo cultural" alemão foi esmagado pela catástrofe política de 1933. Só poucos resistiram. Entre eles um outro convertido, Bergengruen[192], menos profundo que Le Fort, mas talvez de maior força evocativa nos seus romances históricos, dos quais um, *Der Grosstyrann und das Gericht (O grande tirano e o julgamento)* foi a parábola da resistência moral contra a tirania nazista.

O papel predominante dos convertidos caracteriza o movimento literário católico nos países de língua inglesa. Convertido foi Chesterton. Convertido é Evelyn Waugh[193], que submete a sociedade inglesa, e eventualmente também a americana, à crítica de sua sátira impiedosa: o credo católico é o ponto firme, a moral católica o critério. Menos bem sucedido é Waugh quando pretende afirmar; seus ideais de uma sociedade aristocrática representam a versão católica de um esnobismo bem conhecido.

O maior dos convertidos ingleses é Graham Greene[194]. Num ensaio crítico, Greene chamou de "o verso mais estupendo da literatura inglesa" o seguinte de Shakespeare: "Desiring this man's scope and that

---

192 Werner Bergengruen, 1892-1964.
Der Grosstyrann und das Gericht (1935); *Am Himmel und auf Erden* (1940), etc.
Th. Kampmann: *Die Welt Werner Bergengruens.* Warendorf, 1952.

193 Evelyn Waugh, 1903-1966.
Vile Bodies (1930); *A Handful of Dust* (1934); *Brideshead Revisited* (1945), etc.

194 Graham Greene, 1904-1991.
Stamboul Train (1932); *It's a Battlefield* (1934); *England Made Me* (1935); *Brighton Rock* (1938); *The Power and the Glory* (1940); *The Ministry of Fear* (1943); *The Heart of the Matter* (1948); *The Third Man* (1950); *The End of the Affair* (1951); *The Quiet American* (1955).
J. Madaule: *Graham Greene.* Paris, 1950.
W. Allen: *Four Novelists.* London, 1955.

man's art". Essa estranha escolha caracteriza o romancista; ele deseja dominar a "arte" de autor de romances policiais e realizar o "scope", o objetivo de um moralista religioso; conseguiu isto e aquilo, mas separadamente. O próprio Greene divide suas obras em dois setores: os "thrillers" sensacionalistas e os romances sérios, de fundo metafísico. Escrevendo "thrillers", romances de aventura e policiais, Greene usa recursos condenáveis desta civilização materialista para denunciá-la. Sua mais severa acusação encontra-se, caracteristicamente, num "script" de fita cinematográfica, depois transformando em novela: *The Third Man.* O argumento fundamental da acusação é a fé de Greene: sua ortodoxia católica insiste na corrupção do coração humano pelo pecado original, enquanto a civilização moderna adotou há muito a velha heresia pelagiana, acreditando na perfeitibilidade do homem como "natural man" e no progresso infinito pela ação do homem como "political man". Greene não acredita nisto nem naquilo. O crime é sua matéria e o Demônio é seu personagem principal. Desespera da salvação deste mundo assim como está. Sintomas são a cada vez mais freqüente delinqüência juvenil, as grandes perseguições religiosas, como a no México, e a perversão de todos os conceitos morais como na vida nas colônias. Eis os ambientes de romances como *Brighton Rock*, *The Power and the Glory* e *The Heart of the Matter*: as obras-primas de Greene; nesses ambientes, seus personagens percorrem o caminho dostoievskiano para a salvação através do pecado; pois a Graça divina é incalculável, apiedando-se justamente de um sacerdote caído ou de um suicida. Infelizmente, Graham Geene nem sempre se mantém nessa altura: querendo revelar a intervenção sobrenatural, da graça divina, nos destinos humanos, querendo fazer o impossível, isto é, explicar o milagre, cai para uma espécie de sensacionalismo religioso. A "novel" séria vira "thriller", os dois gêneros se confundem; e Greene já sentiu, pelo menos duas vezes, a necessidade de modificar o catálogo das suas obras, transferindo uma obra da primeira espécie para outra categoria e vice-versa. Nenhuma crítica poderia condenar-lhe mais asperamente os processos literários. Greene é romancista "gótico". Seu mundo noturno de crimes não corresponde à realidade observada; real só é a intervenção da Graça divina; mas a representação dela transcende as possibilidades da literatura de imaginação humana.

A nova literatura católica na França é um bloco impressionante, embora não homogêneo[195]. Entre 1900 e 1910, o catolicismo francês passara pelas maiores provações: política do "ralliement" à República, recomendada pelo Papa Leão XIII e combatida pelos próprios católicos conservadores; caso Dreyfus e separação de Igreja e Estado; sucessos e perigos do espiritualismo bergsoniano; revolta antiintelectualista e anti-romana dentro da Igreja, o modernismo de Loisy, Hébert, Turmel; esmagamento do catolicismo democrático de "Sillon" pela censura papal; vitórias da Action Française, positivista e reacionária, entre os católicos, e a luta difícil para livrar-se desse aliado perigoso. Durante esse tempo todo, o mundo oficial e oficioso do catolicismo francês não tomou conhecimento das verdadeiras forças literárias em seu seio. Jammes e Claudel só foram apreciados pelos não-católicos. Os "bien-pensants" preferiram os romances de um Henri Bordeaux. Desempenhou papel inquisitorial o abbé Louis Bethléem: o autor de *romans à lire, romans à proscrire* condenou a literatura moderna inteira, fazendo graves restrições morais a Bourget e até a Feuillet.

Coube um papel de pioneiro ao abbé Bremond[196], espírito brilhante e muito independente, sempre em perigo de cair para o lado herético, dos seus amigos modernistas Loisy e Tyrrell, mas sempre guardando, enfim, o equilíbrio da ortodoxia. Defendeu a memória do condenado Fénelon contra o condenador Bossuet. Defendeu contra o anti-romantismo reacionário de Maurras o romantismo conservador de Walter Scott. Abriu, pela teoria da "poésie pure", aos católicos os olhos pela verdadeira poesia religiosa. Desenterrou a poesia religiosa do Barroco francês. Redescobriu o movimento religioso na França da primeira metade do século XVII, erigindo a mística daquele tempo em modelo para o espírito que deveria informar o "renouveau catholique" moderno. Contudo, as experiências íntimas desse espírito meio céptico e, às vezes, zombador não foram místicas mas meramente literárias. Bernanos retratá-lo-á como "sourcier", feiticeiro perigoso.

---

195 J. Calvet: *Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine.* Paris, 1927.
H. Weinert: *Dichtung aus dem Glauben.* Hamburg, 1934.

196 Henri Bremond, 1865-1933.
Apologie pour Fénelon (1910); *Historie littéraire du sentiment religieux en France* (1916/1933); *Pour le Romanstisme* (1923); *La poésie pure* (1926).
M. Martin Du Gard: *De Sainte-Beuve à Fénelon. Henri Bremond.* Paris, 1927.
A. Loisy: *George Tyrrel et Henri Bremond.* Paris, 1936.

Bremond era tudo, menos um espírito sistemático. O fundamento filosófico do "renouveau catholique" foi lançado por Maritain[197], tomista impecável e modernizador destemido do pensamento filosófico, literário e político dos católicos franceses. Graças a Maritain, sobretudo, a literatura católica foi, enfim, reconhecida pelo mundo acatólico: venceram Claudel e Mauriac. Um Claudel menor parece La Tour du Pin[198], poeta elegíaco, virgiliano, que fracassou pela ambição desmensurada de compor uma Suma poética do mundo. Um Mauriac menor foi Maxence van der Meersch[199], espírito rebelde, denunciando os abusos do mundo sem poupar seus correligionários. A grande figura do "renouveau catholique", depois de Claudel, é o próprio Mauriac.

O grupo do "Roseau d'or", em torno de Maritain, tinha reabilitado Baudelaire: já não o poeta do vício, mas o poeta do pecado. Um ano depois da publicação de *Notre Baudelaire,* de Stanislas Fumet, saiu *Thérèse Desqueyroux*: pela compreensão generosa e fascinante dos abismos na alma humana tornara-se possível um romance católico fora e além dos limites traçados pelo abbé Bethléem.

Mauriac[200] é um mestre: ninguém negará esse título ao autor de romances tão fascinantes como *Thérèse Desqueyroux* e *Le noeud de vipères,*

---

197 Jacques Maritain, 1882-1973.
Art e scholastique (1920); *Antimoderne* (1922); *Trois réformateurs* (1925); *La primauté du Spirituel* (1927); *Humanisme intégral* (1936), etc., etc.

198 Pratice de La Tour du Pin, 1911-1975.
La quête de joie (1933); *La Lucernaire* (1936); *Psaume* (1938); *Une Somme de Poésie* (1945).

199 Maxence van der Meersch, 1907-1951.
La maison dans les dunes (1932); *Le Péché du Monde* (1934); *L'Empreinte de Dieu* (1936); *Corps et Ames* (1943).

200 François Mauriac, 1885-1970.
L'enfant chargé de chaînes (1913); *Le baiser ou lépreux* (1922); *Genitrix* (1923); *Le désert de l'amour* (1925); *Thérèse Desqueyroux* (1927); *Destins* (1928); *Le noeud de vipères* (1932); *Le Mystère Frontenac* (1933); *Fin de la Nuit* (1935); *Anges noirs* (1936); *La Pharisienne* (1941); etc.
Ch. Du Bos: *François Mauriac ou Le problème du romancier catholique.* Paris, 1933.
J. Vier: *François Mauriac, romancier catholique.* Paris, 1938.
Y. Gandon: *Le démon du style.* Paris, 1938.

que desnudam com força incomparável as almas pecadoras. O adjetivo tem mesmo de ser "incomparável". Pois os assuntos são os de Dostoievski, mas o método é outro: é o do romance psicológico da tradição francesa, do qual Mauriac é, no século XX, o maior representante. Sua psicologia é pré-dostoievskiana, assim como sua técnica novelística parece de um autor que nunca leu Proust, muito menos Joyce. Mauriac afigura-se antiquado, "antediluviano", aos críticos de vanguarda. É um tradicionalista. Sua tradição é, como se sabe, a da grande burguesia francesa de província, na qual nunca se extinguiu completamente o rigoroso moralismo jansenista. Não é por acaso que o primeiro romance de Mauriac se chama *L'enfant chargé de chaînes*. Nunca conseguiu o moralista Mauriac romper de todo as cadeias daquele moralismo. Em conseqüência, o crítico André Rousseaux pode falar em "adolescence prolongée": observa-se em Mauriac a constante obsessão do pecado, que sempre é o pecado da carne. E Gide fala laconicamente em "moralismo jansenista, perpetuamente tentado pelo pecado". É uma definição segura e injusta. Não se nega certa monotonia dos temas novelísticos de Mauriac, bem caracterizada pelo adjetivo "perpetuamente". Mas a atenção é mesmo um dos temas permanentes do gênero romance: apenas os romancistas nem sempre conseguem representar a profundidade desse movimento psicológico. Para Mauriac, a tentação é mais que um tema possível; é a razão de ser do romance católico. Pois a conseqüência da tentação, o pecado, existe neste mundo; sua representação completa, com as suas raízes naturais e feitos sobrenaturais, justifica o trabalho do romancista: o desfecho literariamente satisfatório vale como reconhecimento da Justiça e Graça de Deus. Um romance católico que pretende ignorar o pecado, é mentira. Um romance católico que inclui e supera o pecado, tem valor de teodicéia. Desse modo elevou Mauriac o nível do romance católico; e ao romance em geral acrescentou, como Baudelaire, o poeta do pecado, "um frisson nouveau". Observou-se, enfim, que as "salvações", nos romances de Mauriac, não são bastante fidedignas: chegam a inspirar desconfiança de novas quedas. Em compensação, justamente aqueles romances de Mauriac

---

C. E. Magny: *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris, 1950.
N. Cormeau: *L'Art de François Mauriac.* Paris, 1951.
J. Robichon: *François Mauriac.* Paris, 1952.

com desfechos menos "satisfatórios" têm, como todos os grandes romances da tradição francesa, a densidade negra de tragédias clássicas. Assim como os títulos de certas tragédias do repertório clássico francês, assim os títulos de certos romances de Mauriac tornaram-se proverbiais: o *Désert de l'Amour,* o *Baiser au lépreux* e, esperamos, *Fin de la Nuit*.

A nova arte de Claudel e Mauriac encontrou no próprio campo católico as mais duras resistências. Fanáticos como François Ducaud-Bourget e Valentin-Breton continuam semeando dúvidas sobre o valor literário e a ortodoxia católica daqueles escritores. A extrema sensibilidade desses círculos é reação a um movimento de oposição católica à qual os "bien-pensants" não sabem, por sua vez, opor argumentos. O precursor dessa oposição fora Leon Bloy. A voz mais poderosa dessa oposição foi Bernanos[201]. Seus começos são os de um radical da Direita: escreveu a biografia do anti-semita Drumont, contra o catolicismo dos que tentavam fazer a paz com o mundo pagão do liberalismo; em Bremond, "falso místico e literato acadêmico", acreditava reconhecer o Demônio, lançando contra ele o mais mordaz dos seus romances-panfletos. Verdadeiro panfleto é *Les grands cimetières sous la lune*, de uma força imensa de expressão – desde Rousseau não se leu coisa semelhante em língua francesa; mas esse panfleto já se dirige contra os católicos da Direita. No fim, Bernanos falava como um radical da Esquerda. Mas não mudara. Ficou o mesmo cruzado da Fé e da Honra contra a hipocrisia, contra a corrupção dos valores; contra o mundo que, na Direita e na Esquerda, talvez nem possa existir sem esses defeitos, próprios de todos os que não são santos. Caracteristicamente, os retratos de santos, na obra de Bernanos, também têm algo de panfleto: *Sous le soleil de Satan* é um romance "gótico", composto de exaltação mística e de sensacionalismo grosseiro. O gênero "romance" não foi o recurso

---

201 Georges Bernanos, 1888-1948.
Sous le soleil de Satan (1926); *L'imposture* (1927); *La joie* (1929); *La grande peur des bien-pensants* (1931); *Journal d'un cure de campagne* (1936); *Les grands cimetières sous la lune* (1938); *Monsieur Ouine* (1946).
L. Estang: *Présence de Bernanos.* Paris, 1947.
G. Picon: *Georges Bernanos.* Paris, 1949.
A. Béguin: *Bernanos par lui-même.* Paris, 1954.

próprio para o gênio de Bernanos. Suas obras de ficção nos colocam antes em face de problemas humanos do que de problemas literários; o que fala, do ponto de vista da crítica, contra ele; mas é, ao mesmo tempo, sua honra e sua glória.

Pode Bernanos ter sucessores? É possível escrever romances no seu espírito; mas para que sejam dignos de sua influência, têm de ser melhores romances do que os seus. Um talento de romancista é Luc Estang[202], católico tão combativo como seu mestre e, literariamente, mais audacioso: suas obras passam-se nos ambientes da mais abjeta depravação que, há poucos anos, nenhum escritor católico teria tido a coragem de mencionar. O escândalo foi, porém, grande, chegando a prejudicar a carreira literária do romancista. Há nas obras de Estang algo de inacabado, de matéria bruta que o autor espera purificar, mais pela força de sua fé do que pela sua arte.

Além dessa "oposição leal" – pois a ortodoxia de Bernanos ou de Estang nunca foi questionada – encontram-se os heréticos mais ou menos confessados. Leitores acatólicos divertem-se muito com os cinismos espirituosos de Jouhandeau[203], sem fazer questão da natureza do seu catolicismo altamente pessoal. Realmente, o mundo de Jouhandeau é tão diabolicamente divertido como certos trechos satíricos do *Inferno* dantesco; a invenção da cidade de Chaminadour, teatro dos acontecimentos novelísticos, é mesmo prova de notável força criadora. Infelizmente, o autor coloca essa força a serviço de um gnosticismo antinomista que só parece ideado para justificar as perversões do próprio Jouhandeau. Afirma ele que seu cinismo é a expressão da consciência do pecado original.

---

202 Luc Estang, 1911-1992.
Charges d'âmes (I: *Les stigmates,* 1949; II: *Cherchant qui dévorer,* 1952; III: *Les fontaines du grand abîmes,* 1954).

203 Marcel Jouhandeau, 1888-1979.
La jeunesse de Théophile (1921); *M. Godeau intime* (1926); *M. Godeau marié* (1933); *Chaminadour* (1934/1941); *Oncle Henri* (1943); etc.
Cl. Mauriac: *Introduction à une mystique de l'enfer. L'Oeuvre de Marcel Jouhandeau.* Paris, 1938.
H. Rode: *Les personnages de Jouhandeau.* Paris, 1950.

Mas não se precisa de tanta teologia "désaffectée" para enfeitar a confissão da pederastia.

Já se encontra fora da Igreja, confessadamente, Julien Green[204] que, norte-americano nato, não teve a mesma sorte de divertir; pois, realmente, não é um autor divertido, mas tremendo. Em compensação, a crítica francesa nunca se arrependeu da maneira entusiasmada com que recebeu esse herdeiro da mais terrível tradição "gótica". Green trata, em *Mont-Cinère* ou em *Épaves*, assuntos dignos de Hawthorne, histórias de pecados e crimes secretos, com penetração psicológica apreendida em Dostoievski (visto através de Gide) e com certos recursos estilísticos do surrealismo. Mas não convém repetir elogios exagerados. Julien Green é um escritor muito desigual. Escreveu dois ou três romances notáveis e vários outros, quase medíocres. É um escritor monótono, repetitivo: certos temas – a violência sexual, a pederastia, o crime de morte contra pais e parentes – voltam com insistência de "idées fixes". No fundo, o único assunto de Green parece a revolta dos monstros que se escondem na lama de homens triviais ou frágeis: *Léviathan* é a obra-prima. Mas a revolta, apesar dos seus efeitos palpáveis, não é de natureza física; é como um fogo psíquico que, antes de destruir seu portador, lhe destrói os contornos da realidade, até ele, perdendo a orientação, dar o passo para o abismo. A moça que, em *Adrienne Mesurat,* mata o pai, está envolvida nas nuvens duma atmosfera de sonho. Tudo é irreal, deliberadamente. Por isso, Green foi chamado de evasionista, enquanto outros lhe admiram o espírito noturno como herança do puritanismo dos antepassados americanos do autor. Um homem desses não pode compreender os compromissos com a luz do "dia". A primeira obra publicada de Green é o *Pamphlet contre les catholiques de France*, em que os acusa por traírem o mistério. Chega a admirar-se da serenidade com que começam a trabalhar depois de terem assistido ao mistério da missa. Admira-se da audácia com que se aproximam da

---

204 Julien Green, 1900-1998.

Pamphlet contre les catholiques de France (1924); *Mont-Cinère* (1926); *Adrienne Mesurat* (1927); *Léviathan* (1929); *Épaves* (1932); *Le Visionnaire* (1934); *Minuit* (1936); *Varouna* (1940); *Moira* (1950); *Le malfaiteur* (1955).

M. Eigeldinger: *Julien Green et la tentation de l'irréel.* Paris, 1947.

A. Fongaro: *L'existence dans les romans de Julien Green.* Roma, 1954.

mesa do Senhor. Por que não deveriam comportar-se assim, isto dirá Green depois, nos romances: porque os monstros ainda estavam presentes neles, "procurando a quem devorar". Mas essa teoria da abstenção dos sacramentos não é puritana; é jansenista.

A existência de um gnóstico como Jouhandeau e a de um jansenista como Julien às portas do movimento católico francês tem significação teológica. O moralismo jansenista insiste em ignorar o fundamento histórico do dogma e a situação histórica da Igreja no mundo. O cristianismo é, porém, uma religião essencialmente histórica. O ideal da sociedade e conduta católica está situado no passado: na Idade Média e, com menor autenticidade, na época da Contra-reforma. É natural a afinidade entre a literatura católica e o romance.

Nesse terreno, vários matizes do pensamento católico estão representados. A obra menos conhecida, pela pouca difusão da língua em que foi escrita, talvez seja a mais importante. Jaroslav Durych[205] é checo: filho de uma nação cujas tradições históricas são, todas elas, do hussitismo do século XV até o nacionalismo anti-habsbúrgico do século XIX, violentamente anticlericais e anticatólicas. Durych também é nacionalista checo: partidário apaixonado do protestante Masaryk que foi o libertador da nação. Mas é, ao mesmo tempo, católico ardente, de exaltação mística. Desse conflito fugiu o escritor, primeiro, para a mística gótica, pré-nacionalista, glorificando em poesias e peças teatrais a Idade Média checa. Mas depois conseguiu sintetizar aquelas contradições dialéticas numa obra-prima: o romance histórico *Bloudeni* (*Caminhos errados*, em sentido literal e moral). O assunto e o ambiente são parecidos com os do *Soulier de Satin,* de Claudel, embora tratados com maior conhecimento de causa e do colorido histórico: a luta entre os protestantes e a Contra-Reforma pela alma do povo

---

205 Jaroslav Durych, 1886-1962.

Santo Adalberto (1921); *A rosa gótica* (1923); *São Venceslau* (1924); *Caminhos errados* (1929); *Requiem* (1930); *O Carnaval de 1611* (1938).

J. Bartos: *Jaroslav Durych.* Praha, 1930.

M. Kleinschnitzova: "Wallesntein in der tschechischen Literatur". (In: *Slavische Rundschau,* VI, 1934.)

J. Ostravodicova: *Perfil de Jaroslav Durych.* Praha, 1943.

checo, no século XVII. No centro encontra-se, muito significativamente, o general Wallenstein, personagem ambíguo que desejava a reconciliação entre os inimigos irredutíveis. O romance é de abundância enorme de detalhes e de arquitetura complicada como as grandes igrejas da época barroca. As traduções para o francês e para o alemão permitem ao leitor que ignora a língua checa julgar o valor dessa obra, talvez o maior romance histórico do nosso tempo.

Mas apesar daquelas traduções ficou Durych pouco conhecido no estrangeiro. Não teve a sorte de receber o prêmio Nobel, que contribuiu para a difusão maior dos romances históricos da norueguesa Sigrid Undset[206]. Não é uma escritora neobarroca; antes é neogótica. A Noruega não tem passado barroco; nesse país, luterano há quatro séculos, o catolicismo, ao qual Sigrid Undset se converteu em 1920, refere-se a santo Olavo. A escritora é medievalista, no sentido da exatidão arqueológica e no sentido dos critérios morais. A reconstituição da época, na trilogia de romances *Kirstin Lavransdatter,* o século XVI, é completa e perfeita. Não falta nada. E assim como nas esculturas das catedrais góticas aparecem ao lado dos santos os demônios, assim está no romance de Undset o pecado presente como elemento natural da vida, embora tratado com profunda seriedade moral. A arte da escritora já foi definida, com felicidade, como "realismo cristão". Para impressão de um panorama extremamente fiel da época contribuiu o estilo coloquial, aprendido nos romances da vida contemporânea, algo strindbergianos, que Sigrid Undset escreveu antes da sua conversão. Mas não conseguiu repetir o milagre. A segunda trilogia de romances, *Olav Audunsson*, já não tem a mesma monumentalidade.

Assim como é inevitável e perpétuo o conflito entre a Igreja e o mundo, assim são inevitáveis e permanentes os conflitos entre os próprios católicos e a Igreja. Entre os escritores católicos há bom número de "dissi-

---

206 Sigrid Undset, 1882-1949.

Den Lykkelige Alder (1908); *Jenny* (1911); *De Kloke jomfruer* (1918); *Kirstin Lavransdatter* (*Kransen,* 1920; *Husfrue,* 1921; *Korset,* 1922); *Olav Audunsson* (3 vols. 1925/1930); *Gymnadenia* (1930); *Ida Elisabeth* (1932); *Dorothea* (1939).

J. Bing: *Sigrid Undset.* Olso, 1924.

A. H. Winsnes: *Sigrid Undset. En Studie i kristen realisme.* Olso, 1949.

dentes", conflitos que às vezes podem chegar até a saída da Igreja, sem que se percam de todo os marcos da catolicidade.

Da Igreja saiu o flamengo Walschap[207], depois de ter asperamente criticado a moral católica, a hipocrisia dos leigos e o clericalismo político. Seus romances psicológicos da vida familiar lembram os de Mauriac. *Houtekiet*, a epopéia da vida aldeã em Flandres, tem traços do unanimismo e do neo-realismo.

No meio de polêmicas violentas, o alemão Heinrich Böll[208], crítico implacável do clericalismo político, do catolicismo burguês, do materialismo econômico dos hipócritas. É um espírito eminentemente sério com forte tendência satírica; sua técnica novelística é moderna, revelando o conhecimento de Hemingway e Joyce.

Ex-católico irremediavelmente católico foi o alemão Stefan Andres[209], de velha família renana, de formação latina, afastado da Igreja pelas dúvidas morais e a curiosidade intelectual. Andres escreveu romances e contos sobre a guerra de 1941 na França e sobre a guerra civil espanhola, sobre o Greco e Cervantes, sobre a aristocracia napolitana e – o romance épico *Die Sintflut* (*O Dilúvio*) – sobre a devastação espiritual do mundo pelos fascismos. Acredita na possibilidade de impor a esse caos uma ordem, pela arte. Acredita assim porque ainda tem fé: embora não em Deus no Céu, mas na graça divina neste mundo e na alma das criaturas humanas. Será uma utopia? Então, é em nós mesmos que a utopia se realiza. Assim se explica o título da novela, *Wir sind Utopia* (*Somos Utopia*), que é a obra-prima de Andres, um episódio comovente da guerra civil espanhola.

---

207 Gerald Walschap, 1898-1989.
Famile Roothooft (*Adelaide,* 1929; *Eric,* 1931*; Carla,* 1933); *Celibat* (1934); *Sibylle* (1938); *Houtekiet* (1940); *Moeder* (1950); *Zuster Virgilia* (1951).
K. Elebaers: *De romankunst van Gerard Walschap.* Antwerpen, 1942.

208 Heinrich Böll, 1917-1985.
Der Zug war pünktlich (1949); *Wo warst du, Adam?* (1951); *Und sagte kein einziges Wort* (1953); *Haus ohne Hüter* (1954); *Billard um halb zehn* (1959); *Ansichten eines Clowns* (1963); *Gruppenbild mit Dame* (1971).

209 Stefan Andres, 1906-1970.
Wir sind Utopia (1940); *Die Hochzeit der Feinde* (1947); *Ritter der Gerechtigkeit* (1948); *Die Sintflut* (3 vols. 1949/1952).

A tendência conservadora não se limita, naturalmente, aos grupos católicos. Também existe na Escandinávia luterana: é representada, por exemplo, pelo romancista dinamarquês Jacob Paludan[210], ao qual não se nega a força com que combate o materialismo superficial da grande cidade; ou pelo alemão Wiechert[211], que foi inicialmente um defensor do tradicionalismo e evoluiu, depois, para lutador corajoso contra a tirania dos nazistas.

*

Zola continua a ser um dos autores mais lidos em todos os continentes. Mas à crítica literária francesa, sobretudo a que se chama moderada e é, na verdade "bien-pensante", o grande romancista ainda inspira repugnância. Recebeu com espanto os primeiros sucessos de Céline[212], e respirou aliviada, quando o romancista se tornou anti-semita dos mais violentos e, depois, colaboracionista dos alemães; foi, então, possível chamar a atenção para a inédita grosseria da sua linguagem; e excluíram-no da companhia de pessoas decentes. Mas esse ostracismo não ficou incontestado. Hoje, Céline é reconhecido, mesmo por aqueles que lhe detestaram as manifestações ideológicas, como o grande escritor que ele é: sua linguagem grosseira, salpicada de palavrões, contribuiu muito para enriquecer, com expressões populares, o francês escrito, que perdeu com Céline as aparências de uma "língua de salão"; e reconheceu-se em Céline um "novo Zola", ampliando os horizontes da literatura francesa, mesmo ao preço de um pessimismo misantrópico e de um pessimismo irreconciliável. Depois de Céline só se podia repetir a célebre frase lacônica de Paul Alexis: "Naturalisme pas mort."

---

210 Jacob Paludan, 1896-1975.
Fugle omkring Fyret (1925); *Forgen Stein* (1932-1933); etc.
O. Lundbo: *Jacob Paludan.* Kjoebenhavn, 1943.

211 Ernst Wiechert, 1887-1950.
Der Knecht Gottes Andreas Nyland (1926); *Die Magd des Jürgen Doskecil* (1932); *Die Majorin* (1934); *Die Jerominkinder* (1945-1947); *Missa sine nomine* (1950).

212 Louis-Ferdinand Céline (pseud. de Louis-Ferdinand Destouches), 1894-1961.
Voyage au bout de la nuit (1932); *Mort à crédit* (1936); *Bagatelles pour un massacre* (1938); *École des cadavres* (1938); etc.
P. Vandromme: *Louis-Ferdinand Céline.* Paris, 1962.
P. Mac Carthy: *Céline.* London, 1975.
Ch. Bellista: *Céline et l'actualité.* Paris, 1976.

O naturalismo renovado chegou mesmo a penetrar no país que antigamente lhe fora inacessível: um grande ensaio sobre Zola foi publicado pelo inglês Angus Wilson[213], que invocou esse padroeiro para descrever e analisar a decomposição dos valores sociais, morais e intelectuais da classe média anglo-saxã.

Mas antes de tudo realizou o neonaturalismo sua tarefa histórica de abrir para a literatura novos países, novos continentes, novas classes sociais, novos problemas, inclusive e sobretudo a tarefa de colaborar para o combate ao domínio colonial. O haitiano Jacques Roumain[214] é um grande exemplo: seu romance *Les gouverneurs de la rosée* é uma obra-prima revolucionária. Já antes havia movimentada vida literária nas então colônias francesas na África: Léopold Senghor, René Maran, Camara Laye; destacou-se, no Cameroun, Oyono[215], pela descrição do choque entre os valores nativos e a importada civilização européia. As lutas pela independência da Argélia e da Tunísia produziram rica safra de romances, também influenciados pelo neo-realismo italiano[216], Mohammed Dib (1920; *La grande maison*, 1955; *L'Incendie*, 1956); Mouloud Feraoun (1913/1962; *Le fils du pauvre*, 1955; *La terre et le sang*, 1959); Mouloud Mammeri (1917; *La colline oubliée*, 1955); Albert Memmi (1924; *La statue de sel*, 1955); Kateb Yacine (1929; *Nedjma*, 1958). Alguns desses romances têm valor considerável. Mas a progressiva arabização do Norte da África inspira dúvidas quanto ao futuro desta literatura magrebina em língua francesa.

Naturalmente, essa literatura dos povos ex-coloniais não se limita às regiões francófonas. Na Nigéria, Amos Tutuola[217] descreveu em língua

---

213 Angus Wilson, 1913-1991.
Hemlock and after (1952); *Anglo-Saxon attitudes* (1956); etc.

214 Jacques Roumain, 1907-1944.
Les gouverneurs de la rosée (1944).

215 Ferdinand Oyono, 1929.
Une vie de boy (1956).

216 E. Roditti: "Moslems speak and write French". (In: *Literair Paspoort,* 1955.)
Etiemble: "Barbarie ou Berberie?" (In: *Nouvelle Revue Française,* 1955.)
Anon.: "Young novelists of North Africa". (In: *Times Literary Supplement,* 27/5/1955.)

217 Amos Tutuola, 1920-1997.
The Palm-wine drinkard (1954.)

inglesa a sobrevivência de crenças nativas em ambiente europeizado. Em Angola, Agostinho Neto (nascido em 1922), o fundador e primeiro presidente da República independente, escreve versos em língua portuguesa, e a Castro Soromenho[218] devem-se romances de notável importância. Não são somente os pretos da África e do Haiti que entraram dessa maneira no movimento da literatura moderna. Na Pérsia, Sadik Hidayat (1903/1951), tradutor de Kafka, escreveu contos fantásticos de valor internacionalmente reconhecido (*A coruja cega*, 1936); foi no Oriente um pioneiro audacioso de idéias novas e terminou a vida pelo suicídio. Na China, Lusin ou Lu Hsün (1881/1936) introduziu modos e tendências da literatura russa; pela sua novela *A verdadeira história de Ah Qui* (1921) conquistou o apelido de "Gorki chinês" e a fama de precursor ideológico do movimento revolucionário de Mao.

Enfim, não se deve esquecer a literatura das Antilhas, que é surpreendentemente forte: em língua francesa, o poeta negro Aimé Césaire[219], que conhece muito o surrealismo parisiense; e em língua inglesa, Naipaul[220], que é de Trinidad e vive na Inglaterra, romancista importante e grande jornalista.

De longe a maior contribuição para o neonaturalismo veio da América Latina[221]. Mas durou muito tempo até a crítica e o público da Europa e dos Estados Unidos chegarem a perceber o valor e a importância dessa contribuição; e não é difícil explicar o longo tempo de indiferença e incubação. O romance na América Latina começou com textos de interesse apenas local e, sobretudo, com imitações de modas literárias européias. Um romance político como *Amalia*, do argentino José Marmol (1818/1871), pode ter notável interesse histórico, mas só ou principalmente para os lei-

---

218 Fernando Monteiro de Castro Soromenho, 1910-1968.
Terra Morta (1949); *Viragem* (1957); etc.

219 Aimé Césaire, 1913.
Les armes miraculeuses (1946); *Cahier d'un retour au pays natal* (1947); etc.

220 V. S. Naipaul, 1932.
The Loss of El Dorado (1969); *In a Free State* (1972); *Guerrilhas* (1975).

221 L. Alb. Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispano-americana.* Madrid, 1953.
I. Codina: *América en la novela.* Buenos Aires, 1964.

tores argentinos. Quando a jovem venezuelana Teresa de la Parra[222], vivendo em Paris, descreveu com fina intuição psicológica os destinos de almas femininas na decadente sociedade aristocrática de Caracas por volta de 1900, o apreço devido a essa grande escritora ficou limitado a certos círculos parisienses. Os problemas, hoje tão atuais, da identidade nacional e econômica dos povos do Caribe, nos romances do cubano Carlos Loveira[223] não preocuparam, por volta de 1920, ninguém. E é lamentável que os contos meio realistas e meio fantásticos do uruguaio Horacio Quiroga[224] fiquem até hoje desconhecidos, fora da América Latina. Mesmo um adepto declarado de Zola, como o chileno Joaquín Edwards Bello[225] em seus romances da vida dos bordéis de Santiago, não encontrou leitores fora de sua terra.

Os romancistas hispano-americanos de então costumavam citar, como agravante das dificuldades pelas quais passaram seus países, o choque de civilizações diferentes e sobretudo as extremas inclemências dos elementos e do clima, como o colombiano José Eustasio Rivera em *La Vorágine* (1924), o que tampouco é um tema convincente para leitores estrangeiros. Mas esse mesmo tema provocou, enfim, o interesse do público espanhol, quando o grance escritor e estadista venezuelano Rómulo Gallegos[226] acrescentou a força excepcional do seu estilo: *Doña Bárbara*, *Cantaclaro*,

---

222 Teresa de la Parra, 1895-1936.
Ifigenia (1924); *Memorias de Mamá Blanca* (1929).
A. Arías Robalino: *Tres ensayos.* Quito, 1941.
Clara Isabel González: "Teresa de la Parra". (In: *Revista del Instituto Pedagógico Nacional.* Caracas, II, 1-3, 1945.)

223 Carlos Loveira, 1882-1929.
Los inmorales (1920); *Juan Criollo* (1927).

224 Horacio Quiroga, 1878-1937.
El desierto (1920); *Anaconda* (1921); *La gallinha degollada* (1925); *Los desterrados* (1927).

225 Joaquín Edwards Bello, 1886-1968.
El roto (1920).

226 Rómulo Gallegos, 1884-1969.
El último solar (1920); *Doña Bárbara* (1929); *Cantaclaro* (1931); *Canaima* (1935); etc.
V. Vila Selma: *Procedimientos y técnicas en Rómulo Gallegos.* Sevilla, 1954.
O. Araujo: *Lengua y creación en la Obra de Rómulo Gallegos.* Buenos Aires, 1955.
L. Dunham: *Rómulo Gallegos, vida y obra.* México, 1957.

Canaima são obras-primas, que foram discutidas e premiadas em Madri. Estava dado o primeiro passo.

Na Argentina tinha Eugenio Cambaceres, por volta de 1880, introduzido o estilo e os temas de Zola, com mais escândalo que sucesso. O verdadeiro iniciador do neonaturalismo argentino foi Roberto Arlt[227]; em seu vigoroso protesto, dirigido contra a literatura "fina" e europeizada dos escritores da "alta sociedade", misturam-se, um pouco loucamente, influências de Zola e Dostoievski. Seus romances, de valor não indiscutido, tinham o mérito de despertar vocações literárias, um pouco em toda parte. O chileno Manuel Rojas[228] descreveu em fortes romances autobiográficos a vida dos vagabundos, mendigos e criminosos. No Equador reuniu-se um grupo de jovens escritores para publicar o volume de contos *Los que se van* (1930); os mais fortes talentos entre eles eram José de la Cuadra[229], que morreu cedo, e Pareja Diezcanseco[230]; mas o sucesso internacional coube a Jorge Icaza[231] com seus romances deliberadamente grosseiros da vida dos índios oprimidos e explorados. No vizinho Peru conseguiu Ciro Alegria[232] um prêmio literário interamericano, sobretudo graças ao valor documentário de sua obra. Quanto ao valor literário foi superior outro peruano, José María Arguedas[233], "escritor em língua castelhana e com alma de índio",

---

227 Roberto Arlt, 1900-1942.
El juguete rabioso (1927); *Los siete locos* (1929).

228 Manuel Rojas, 1896-1973.
El delincuente (1929); *Hijo de ladrón* (1951); etc.

229 José de la Cuadra, 1903-1941.
Los Sangurinos (1934).

230 Alfredo Pareja Diezcanseco, 1908-1993.
El muelle (1933). *La Beldaca* (1935); *Baldomera* (1938); *Hombres sin tiempo* (1941); etc.*; Las pequeñas estatuas* (1970).

231 Jorge Icaza, 1906-1978.
Huasipungo (1934); *En las calles* (1935); *Cholos* (1936).

232 Ciro Alegría, 1909-1967.
La serpiente de oro (1935); *Los perros hambrientos* (1939); *El mundo es ancho y ajeno* (1941).

233 José María Arguedas, 1911-1969.
Agua (1935); *Los ríos profundos* (1958).

reunindo o protesto social e o lamento do agonizante folclore dos quechuas. Todos esses escritores eram, naturalmente, radicais; e do ponto de vista comunista descreveu o venezuelano Miguel Otero Silva[234] as dificuldades sociais e políticas que introduziu no seu país a riqueza do petróleo.

Enfim, veio em 1967 o Prêmio Nobel de Literatura para o guatemalteco Miguel Angel Asturias[235]: *El Señor Presidente* é uma terrível acusação, muito concreta, contra as ditaduras latino-americanas, mas é ao mesmo tempo um romance altamente poético, um "romance poemático"; e abriu os olhos do mundo para o valor da nova literatura hispano-americana. Foi algo como um terremoto no mundo literário europeu e norte-americano, que também tomou conhecimento das obras de Asturias sobre o folclore e as superstições religiosas dos maias e contra a exploração maquiavélica dos Estados Unidos em favor dos trustes que exploram os índios e apóiam os ditadores. A impressão não podia ser maior.

Desde então, o "boom" latino-americano tornou-se irresistível. Ajudou ao sucesso internacional de *Los pasos perdidos* e *El Sielo de Luces*, romances "poemáticos" do cubano Alejo Carpentier[236]. Logo depois, veio o colombiano García Máquez[237], cujas obras ficaram durante certo tempo despercebidas em seu próprio país, até o sucesso espetacular de *Cien años de soledad*, obra-prima de romance fantástico; mas esse elemento fantástico não esconde a subestrutura de miséria popular e de tirania política. Enfim, o maior su-

---

234 Miguel Otero Silva, 1908-1985.
Fiebre (1939); *Casas muertas* (1956); *Oficina nº. 1* (1961).

235 Miguel Ángel Asturias, 1899-1974.
Leyendas de Guatemala (1930); *El Señor Presidente* (1946); *Hombres de maiz* (1949); *Viento fuerte* (1950); *El Papa verde* (1955); W*eekend en Guatemala* (1956); *Los ojos enterrados* (1961).
A. Pevzov edit.: *Asturias.* Moscou, 1960.
A. J. Castelpoggi: *Miguel Ángel Asturias.* Buenos Aires, 1962.
G. Bellini: *La narrativa de Miguel Asturias.* Milano, 1965.

236 Cf. nota 71.

237 Gabriel García Márquez, 1928.
El coronel no tiene quién le escriba (1961); *La Mala Hora* (1962); *Los Funerales de la Mamá Grande* (1962); *Cien Años de Soledad* (1967); *El Otoño del patriarca* (1976).
C. Arnau: *El mundo mítico de Gabriel García Márquez.* Barcelona, 1971.

cesso de todos coube ao peruano Mario Vargas Llosa[238], aos seus romances de fortíssimo temperamento sobre a vida nas escolas militares e nas florestas amazônicas, obras-primas de uma destemida literatura de acusação.

Nem todos os romancistas do "boom" hispano-americano obtiveram o sucesso merecido. Ficou eclipsado pelos outros o uruguaio Juan Carlos Onetti[239], que é, no entanto, grande escritor, de pessimismo enraizado, representante de um neonaturalismo em que o naturalismo é mais forte que o "neo". Seu mundo é povoado por monstros; mas é nosso mundo. Enfim, também não se conhece bastante o paraguaio Roa Bastos[240]: depois de poesias e novelas escreveu o romance *Hijo de hombre*, que é sem dúvida uma das mais importantes obras da nova literatura hispano-americana e um testemunho doloroso da capacidade de sofrer da criatura humana.

Na Argentina, de onde viera o primeiro impulso desse movimento todo, a influência da literatura fantástica de Jorge Luis Borges – que é, apesar de tudo, o maior escritor argentino – tem algo modificado os caminhos da geração seguinte, mas sem sufocá-la. Não limitou a independência nem impediu o sucesso internacional de Cortazar[241], que transformou o elemento fantástico, por novas técnicas novelísticas, inéditas, em espelhos de uma realidade infelizmente muito real e presente: *Rayuela* é um dos romances mais complexos e mais importantes deste século. Ao perigo de sacrificar à alegoria nem sempre escapou Ernesto Sábato[242], agu-

---

238 Mario Vargas Llosa, 1936.
Los jefes (1959); *Los impostores* (1962); *La ciudad y los perros* (1962); *La Casa verde* (1966); *Conversácion en la catedral* (1970).
Luis A. Díez: *Mario Vargas Llosa's pursuit of the total novel* . Cuernavaca, 1970.

239 Juan Carlos Onetti, 1909-1994.
El Pozo (1939); *Juntacadáveres* (1967); *El Astillero* (1971).

240 Augusto Roa Bastos, 1917-2005.
Hijo de hombre (1960).

241 Julio Cortazar, 1914-1984.
Bestiario (1951); *Final de juego* (1956); *Los Premios* (1958); *Rayuela* (1960); *El Libro de Manuel* (1975); etc.
N. García Canalini: *Cortazar, una antropología poética.* Buenos Aires, 1968.

242 Ernesto Sábato, 1911.
El túnel (1948); *Sobre héroes y tumbas* (1961).

do crítico do tempo presente, que parece, nos seus romances, procurar ou indicar saídas da permanente crise política do seu país. Em comparação com Cortazar e Sábato parece jogo lúdico a ficção de Manuel Puig[243], que reúne de maneira grotesca efeitos cinematográficos e de romance policial com estilo de vanguarda radical.

Um grupo compacto e independente de escritores são os mexicanos ocupados e preocupados com a revolução de 1910 e suas conseqüências, a única autêntica revolução social que o continente até hoje experimentou[244]. A novela mexicana da revolução já constitui algo como uma literatura especializada. O primeiro nome, e o mais famoso, é Azuela[245], que tinha ativamente participado da revolução, descrita com franqueza impiedosa. Depois da vitória, ficou gravemente decepcionado, em face da formação de uma nova burguesia, enquanto a miséria material e moral continuam. Embora a grande maioria dos escritores mexicanos contemporâneos defenda teses semelhantes, costuma-se censurar em Azuela o estilo negligente, pelo qual seu romance principal, *Los de abajo*, parece literatura populista. Mas só querem dizer, com isso, que falta a Azuela a capacidade de representar adequadamente o monumental acontecimento político daquela época. Essa capacidade encontra-se nas duas obras de Martín Luis Guzmán[246], história fielmente romanceada da revolução, quadros de uma grandeza sinistra. Já pertence à

---

243 Manuel Puig, 1932-1990.
La traición de Rita Hayworth (1968); *The Buenos Aires affairs* (1973).

244 F. Rand Marton: *Los novelistas de la Revolución Mexicana.* México, 1949.
A. Magaña Esquivel: *La novela de la Revolución.* México, 1964.

245 Mariano Azuela, 1873-1952.
Los de abajo (1916); *Los caciques* (1917); *Las tribulaciones de una familia decente* (1918); *La Mal-hora* (1923); *La Liuciérnaga* (1932); *La nueva burguesia* (1941); *Sendas perdidas* (1949).
E. R. Moore: "Biografía e bibliografía de don Mariano Azuela". (In: *Abside,* IV, 2-3, 1940.)
J. R. Spell: *Contemporary Spanish-American Fiction.* Chapel Hill, 1944.
L. Leal: *Mariano Azuela, vida y obra.* México, 1961.

246 Martín Luis Guzmán, 1887-1976.
El Aguila y la Serpiente (1928); *La Sombra del caudillo* (1929).
H. P. Houck: "Las obras novelescas de Martín Luis Guzmán". (In: *Revista iberoamericana,* III, 1941.)

época pós-revolucionária Agustín Yañez[247], cujo "fluxo do tempo" é influenciado por Joyce. O crítico mais impiedoso das mudanças pós-revolucionárias é Carlos Fuentes[248]: sua sátira contra os aproveitadores é de um radicalismo feroz, desmascarando "as boas consciências" e acompanhando-os até a agonia e a morte. Talvez a última palavra sobre o tema da revolução mexicana tenha sido dita por Juan Rulfo[249]. Em sua primeira obra, um volume de contos, continuou a crítica da revolução inacabada. Mas seu romance principal ou único, *Pedro Páramo*, é uma verdadeira descida ao Inferno, desenterrando os antepassados mortos do México de hoje. É uma obra singular.

Em livros e ensaios norte-americanos sobre a literatura "ao Sul do Rio Grande" costuma-se estudar a literatura brasileira junto com a hispano-americana, como se fosse um caso paralelo. É uma perspectiva que não pode ser mantida. A evolução da literatura brasileira foi totalmente diferente. Nela não existe um movimento comparável à evolução do romance hispano-americano dos últimos dois decênios. Em vez disso, houve outro movimento, nada inferior quanto ao valor, mas limitado a uma determinada região do país, ao Nordeste, que se caracteriza menos pelo fenômeno climático das secas do que pela extrema pobreza das populações e pela estrutura semifeudal de organização da sociedade. Uma literatura regionalista, então, mas que procura e encontra os valores universais do sofrimento humano e da esperança de salvação no futuro.

A prioridade cronológica cabe a José Américo de Almeida[250], que introduziu em seu romance *A Bagaceira* os temas da seca, dos retirantes, dos "coronéis" e cangaceiros e das particularidades de vida no sertão e nas regiões de cultivo de cana-de-açúcar. A primeira descrição completa e como-

---

247 Agustín Yáñez, 1904-1980.
Al filo del agua (1947); *La tierra pródiga* (1960); *Las tierras flacas* (1962).

248 Carlos Fuentes, 1929.
Las buenas conciencias (1959); *La Muerte de Artemio Cruz* (1962); *Cambio de piel* (1967).

249 Juan Rulfo, 1918-1986.
El Llano en llamas (1953); *Pedro Páramo* (1955).
H. Rodríguez Alcalá: *El arte de Juan Rulfo.* México, 1965.

250 José Américo de Almeida, 1887-1981.
A Bagaceira (1928).

vente da seca e das suas conseqüências deve-se a Raquel de Queirós[251]. Obra definitiva é o "ciclo da cana-de-açúcar", cinco romances em que José Lins do Rego[252] descreveu a decadência das velhas famílias e de seus engenhos e a inquietação principiante dos negros e mulatos: obra de grande força evocativa e que já pertence ao patrimônio permanente da literatura brasileira.

O romance nordestino, em sua extensão toda, é menos homogêneo do que parece à primeira vista. Os autores são diferentes não somente pelo estilo, mas também pela temática. Graciliano Ramos[253], provavelmente o mais importante, pertence ao ciclo nordestino pelo menos com dois romances: *São Bernardo* é intenso estudo psicológico do homem nordestino, e *Vidas Secas* é, apesar da técnica ficcional, que parece episódica, espécie de panorama épico da vida do povo nordestino, só do próprio povo, o que nenhum outro ousou ou conseguiu realizar. No meio entre essas duas obras está o romance *Angústia*, que é uma obra-prima de introspecção psicológica num ambiente de miséria, humilhação e ressentimentos violentos e frustrados. Para provar aquela tese das diferenças muito grandes dentro do movimento nordestino, basta ler depois de um romance de Graciliano Ramos uma obra daquele escritor que obteve, entre todos os romancistas do Nordeste, o maior sucesso, nacional e internacional: Jorge Amado[254], que sabe igualmente des-

---

251 Raquel de Queirós, 1910-2003.
O Quinze (1930); *João Miguel* (1932); etc.

252 José Lins do Rego, 1901-1957.
Menino de Engenho (1932); *Doidinho* (1933); *Bangüê* (1934); *Moleque Ricardo* (1935); *Usina* (1936); *Fogo Morto* (1943).
F. P. Ellison: *Brazil's New Novel. Four Northeastern Masters.* Berkeley, 1954.
J. Ad. Castelo: *José Lins do Rego, modernismo e regionalismo.* São Paulo, 1961.

253 Graciliano Ramos, 1892-1953.
São Bernardo (1934); *Angústia* (1936); *Vidas Secas* (1938).
F. P. Ellison: *Brazil's New Novel.* Berkeley, 1954.
Ant. Cândido: *Ficção e Confissão. Ensaio sobre a arte de Graciliano Ramos.* Rio de Janeiro, 1956.

254 Jorge Amado, 1912-2001.
Cacau (1932); *Jubiabá* (1935); *Mar morto* (1936); *Capitães da areia* (1937); *Terras do sem-fim* (1942); *São Jorge dos Ilhéus* (1944); *Seara vermelha* (1946); *Gabriela, cravo e canela* (1958); *Teresa Batista cansada de guerra* (1972); etc.
Miécio Tati: *Jorge Amado. Vida e obra.* Rio de Janeiro, 1961.

crever uma greve e uma revolta proletária ou poetizar uma paisagem ou submergir o leitor na colorida vida popular da Bahia. Jorge Amado tem encontrado muitos adeptos em Portugal, o grupo chamado "neo-realista", denunciando a situação do proletariado rural do Ribatejo durante o regime salazarista. O mais realista desses "neo-realistas" portugueses foi Alves Redol[255]. Acentos existencialistas e uma sutileza que não prejudicam a atualidade, distinguem os versos e os romances de Fernando Namora[256].

Nos romances neonaturalistas hispano-americanos é freqüente a tendência política antiamericana: os Estados Unidos são denunciados como cúmplices das ditaduras e aproveitadores da exploração econômica.

Mas o neonaturalismo hispano-americano não teria sido possível, ou seria muito diferente, sem a forte influência do neonaturalismo norte-americano. Os jovens escritores mexicanos, equatorianos e peruanos conheciam pouco Zola. Leram Michael Gold, Caldwell, Steinbeck e Dreiser.

O mais fiel discípulo de Dreiser é Farrell[257]. O que mudou é a cidade de Chicago: a de Dreiser foi um turbilhão; a de Farrell é um inferno. O escritor é filho do bairro irlandês da cidade. *A Boyhood in Chicago Streets* é o subtítulo do seu primeiro romance. Toda a literatura de Farrell tem fundo autobiográfico. Toda ela diz o que declara o título de outra obra sua: *A World I Never Made*. Um mundo que ninguém desejaria ter feito. Não porque é um mundo de extrema pobreza material e espiritual de miséria, crimes, perversões e desespero completo. Estamos acostumados a ouvir a

---

255 Alves Redol, 1911-1969.
Gaibéus (1940); *Avieiros* (1942); *Olhos de água* (1954); *Barranco dos cegos* (1962); etc.

256 Fernando Namora, 1919-1989.
Fogo da noite escura (1943); *Retalhos da vida de um médico* (1948); *O homem disfarçado* (1957); *As frias madrugadas* (1961); *Domingo à tarde* (1962); *Marketing* (1973).

257 James Thomas Farrell, 1904-1979.
Young Lonigan (1932); *Gas-House McGinty* (1933); *The Young Manhood of Stud Lonigan* (1934); *Judgment Day* (1935); *A World I Never Made* (1936); *No Star is Lost* (1938); *Father and Son* (1940); *Ellen Rogers* (1941).
J. W. Beach: *American Fiction. 1920-1940.* 2.ª ed. New York, 1941.
O. Cargill: *Intellectual America. Ideas on the March.* New York, 1941.

verdade. Mas Farrell não sabe dar relevo a seu panorama. Tudo é cinzento, de uma monotonia terrível, de um fatalismo deprimente. O próprio Farrell venceu os obstáculos tremendos que pobreza, família, ambiente e regime social lhe opuseram; mas nunca chegou a superar o desespero fatalista dos dias de sua adolescência. Nem conseguiu aderir às esperanças do marxismo. Farrell venceu na vida; mas perdeu-se na literatura. Depois de um curto período de sucesso ficou abandonado.

Farrell fora um naturalista da velha escola. O neonaturalismo teve fome de novos ambientes e de novos meios de expressão. New York e Chicago tinham dado o que podiam dar. Chegara a vez do Sul e da Califórnia.

Um verdadeiro neonaturalismo, no sentido de apresentar com extrema franqueza algo de realmente novo, foi o de Thomas Wolfe[258]. Escreveu romances enormes. Mas seu maior romance é sua própria vida. Um homem bom, um Dom Quixote, um Parsifal, saiu do seu "home" insuportável no Sul dos Estados Unidos para procurar um outro, um verdadeiro "home" dos Estados do Norte ou na Europa. Encontrou a vida em toda a sua plenitude. Quis apoderar-se dela, na realidade ou na literatura. Procurou, e escreveu como um possesso. E morreu, com 38 anos de idade, dessa obsessão; não do tumor no cérebro. Os seus romances formam a história cíclica das fugas do americano provinciano Eugene Gant para a Europa e das aventuras estranhas em que o envolveu o vasto mundo que estava, então, nos anos de 1930, tão possesso como ele próprio. Sua Obra é uma imensa autobiografia, altamente dramatizada, embora sem qualquer composição dramatúrgica: uma *Odisséia* americana que teria sido impossível sem a influência decisiva de outra *Odisséia* contemporânea, do *Ulysses* de Joyce. Mas a diferença é marcada. Em Wolfe não há nada da arquitetura rigorosa de *Ulysses*. Seu mundo não é

---

258 Thomas Wolfe, 1900-1938.
Look Homeward, Angel (1929); *Of time and the River* (1935); *The Web and the Rock* (1939); *You Can't Go Home Again* (1940); *The Hills Beyond* (1941).
Herb Muller: *Thomas Wolfe.* Norfolk, 1948.
Pam. H. Johnson: *Thomas Wolfe.* Norfolk, 1948.
R. Walser edit.: *The Enigma of Thomas Wolfe.* Cambridge, Mass., 1953.
L. D. Rubin: *Thomas Wolfe. The Weather of his Youth.* New York, 1955.
C. Norwell: *Thomas Wolfe, a Biography.* New York, 1960.

construído, mas fantasticamente acumulado. Tão possesso estava o escritor da paixão de notar e registrar tudo, todos os pormenores e associações, que os romances nunca ficariam "fit" para a publicação sem a ajuda e o trabalho editorial de Maxwell Perkins, que também preparou a publicação das obras póstumas. No estado bruto, não eram romances mas materiais para romances. Materiais como os que Zola costumava acumular antes de começar a escrever. Thomas Wolfe nunca chegou a essa fase de trabalho tranqüilo porque nunca conseguiu, nem em New York, nem em Berlim, Paris ou Roma, sair da prisão das recordações angustiosas e no entanto tão mesquinhas da infância, da meninice, da família provinciana. "Naked and alone we came into exile. In her dark womb we did not know our mother's face; from the prison of her flesh have we come into the unspeakable and incomunicable prison of this earth." Frases como essa são freqüentes em Wolfe. Fez-se a observação surpreendente de que grande parte da obra de Wolfe está escrita em versos, escondidos pela disposição tipográfica da prosa. Pensou-se em Whitman. Outros lembraram a eloqüência proverbial da gente do Sul. Wolfe é romântico. Houve nele um poeta da maior eloqüência, assim como houve em Zola uma forte dose de Victor Hugo. Com felicidade, um crítico definiu a arte de Wolfe como "retórica da agonia". Um mundo caótico grita por ser posto em ordem. Há tudo, em Wolfe, os germes da agonia e os da ressurreição. A leitura das suas obras aumenta incalculavelmente nossa experiência da vida. "He increases us." Jamais o naturalismo desempenhou melhor sua função de ampliar os horizontes da literatura.

Há em Thomas Wolfe um forte elemento de protesto social; e um elemento de deformação da realidade. São característicos de grande parte da literatura neonaturalista norte-americana: pois só pela deformação da realidade pode o abuso social ser tão vivamente apresentado que o grito de revolta sai com efeito de plena convicção. O mestre daquela deformação foi Caldwell[259]: seus quadros de vida dos "poor white" do "Old

---

259 Erskine Caldwell, 1903-1987.
Tobacco Road (1932); *God's Little Acre* (1934); *Journeyman* (1935); *Trouble in July* (1940).
J. W. Beach: *American Fiction, 1920-1940.* 2ª ed., New York, 1941.

South", degenerados, desmoralizados, imbecis como animais e supersticiosos como selvagens, em *Tobaco Road*, em *God's Little Acre*, são caricaturas cáusticas; o linchamento do negro em *Trouble in July* é uma alucinação bárbara. Mas Caldwell não deforma por ser visionário: só quer dar o golpe de graça a uma realidade que merece desaparecer quanto antes. Caldwell pediu sem deformação alguma a revolução social. Foram os dias áureos do "New Deal" de Franklin D. Roosevelt.

O naturalista-revolucionário por assim dizer oficial do "New Deal" foi Steinbeck[260]. É o romancista de um ambiente novo, mas restrito: do Salinas Valley, na Califórnia. É uma região de gente primitiva. E algumas das melhores qualidades de Steinbeck, sobretudo nos seus contos, são as de um idealista. Depois veio a crise, devastando o idílio. Dispondo de documentação de primeira mão, de repórter que Stinbeck é e sempre ficou, não lamentou poeticamente a tragédia nem amenizou por falsas esperanças em prosperidade futura. Pediu a reforma radical, definitiva, num romance-panfleto. A repercussão de *The Grapes of Wrath*, revelando a miséria dos escravos brancos da agricultura, só é comparável à de *Uncle Tom's Cabin*; o livro de Steinbeck também faz parte da história social dos Estados Unidos. Já tinha escrito obras como *Tortilla Flat* e *Of Mice and Men*, entre sofríveis e boas, embora nunca extraordinárias. Mas depois, Steinbeck decepcionou pela rotina de reportagem e pelo sentimentalismo dos enredos e do estilo. Nunca superou a contradição entre a documentação sociológica e a apresentação melodramática, num nível intelectual que um crítico como Edmund Wilson podia caracterizar como baixo. Com a era das reformas sociais nos Estados Unidos passou bem também a prosperidade literária de Steinbeck. Não fora verdadeiro revolucionário; mas um sonhador das reivindicações proletárias.

---

260 John Steinbeck, 1902-1968.
The Pastures of Heaven (1932); *Tortilla Flat* (1935); *In Dubious Battle* (1936); *Of Mice and Men* (1937); *The Long Valley* (1938); *The Grapes of Wrath* (1939); etc.
M. Geismar: *Writers in Crisis.* Boston, 1942.
P. Hass: *Steinbeck et la Californie.* Rennes, 1953.
P. Rafroidi: *John Steinbeck.* Paris, 1962.

Com o enfraquecimento do reformismo político-social nos Estados Unidos, o naturalismo norte-americano conseguiu desligar-se dos compromissos ideológicos. Voltou a ser naturalismo ou neonaturalismo. Seu representante principal é Nelson Algren[261], que descreveu com espécie de energia feroz a vida dos criminosos, prostitutas, desempregados, alcoólicos nas ruas e botequins de Chicago, especialmente nos bairros habitados pelos descendentes de poloneses. Sua visão do mundo é negra e fatalista.

O nível de vida dos criminosos, prostitutas e bêbados de Algren é, no entanto, superior ao dos pretos nas grandes cidades do Norte dos Estados Unidos. A revolta dos negros, que nos anos de 1960 se tornaria política, foi literariamente preparada por movimentos ideológicos que, depois de efêmera adesão ao comunismo, se contentaram com apelos aos sentimentos humanitários dos brancos. Os temas permanentes de Richard Wright[262] são recordações de sua meninice e adolescência de "black boy" humilhado e maltratado, impelido para os caminhos do crime e da perversão sexual. Com energia intelectual muito superior, James Baldwin[263] rejeitou essa técnica: um escritor negro teria a mesma ampla liberdade de escolher seus assuntos e problemas como qualquer outro romancista. Mas a fatalidade da situação social obrigou-o a tornar-se, na vida, líder dos pretos revoltados. E suas obras voltaram a denunciar, com força superior de verdade naturalista, os malefícios do racismo e a derrota de almas humilhadas.

Uma terceira fase dessa revolta dos pretos é representada por Ralph Ellison[264], que escreveu um dos maiores romances americanos do século XX; o herói do *Invisible Man* é preto, mas já não parece mais preto.

---

261 Nelson Algren, 1909-1981.
The Neon Wilderness (1947); *The man with the Golden Arm* (1948); *A Walk on the Side* (1956).

262 Richard Wright, 1908-1960.
Native Son (1940); *Black Boy* (1945).

263 James Baldwin, 1924-1987.
Notes of a Native Son (1955); *Go tell it to the Mountain* (1953); *Giovanni's Room* (1956); *Another Country* (1962).
W. Haywood Burns: *The Voices of Negro Protest in America.* Oxford, 1965.

264 Ralph Ellison, 1914-1994.
The invisible Man (1952).

A diferença entre realismo e naturalismo afigurava-se evidente aos críticos do século XX: Flaubert era o precursor mais moderado de Zola, e Zola era o sucessor mais radical de Flaubert. Classificações dessa natureza parecem-nos, hoje, ingênuas. A crítica marxista, sobretudo Lukács, tem introduzido distinções muito mais sutis. Caracteriza o realismo como fruto de observação seletiva e o naturalismo como resultado de observação indiscriminada de todos os fatos sociais acessíveis. Em conseqüência disso, o naturalismo chega a focalizar, como diferentes, os casos atípicos, patológicos (hereditariedade, criminosos, alcoolismo), ao passo que o realismo consegue apresentar os tipos sociais que integram os grupos e as classes. Os naturalistas denunciam os grupos e as classes como massas amorfas, ligadas por falsos ideais que o naturalista desmascara e denuncia (burgueses, militarismo, clericalismo), enquanto o realista chega a compreender os interesses dos grupos, descrevendo a luta de classes. O naturalista sucumbe a um fatalismo pessimista, pseudocientífico: o realista deixa prever uma ordem moral superior da sociedade – Balzac acreditava encontrá-la no legitimismo e aristocratismo pré-revolucionário, mas o realista de hoje espera o socialismo pós-revolucionário. Eis, em resumo, a teoria do realismo socialista.

Na prática, as diferenças são menos nítidas. A patriarca do realismo socialista checo, Maria Majerova[265], escreveu na mocidade um romance sobre os operários estrangeiros, eslavos, em Paris, que através de duras lutas sociais e ideológicas abandonam o anarquismo para abraçar o credo socialista (*Place de la République*); é um romance naturalista, no estilo de Zola. Vinte anos mais tarde escreveu outro romance seguindo as normas do realismo socialista, sobre a construção de uma represa que redime da miséria uma região. Mas as diferenças literárias entre as duas obras não são evidentes.

Muitos escritores socialistas e comunistas das últimas décadas denunciaram a miséria e proclamaram seu credo em obras que ninguém pode deixar de classificar como naturalistas. Só na Rússia e mesmo assim

---

265 Maria Majerova, 1882-1958.
Place de la République (1914); *A represa* (1935).

só a partir de 1930, o realismo socialista abandona qualquer veleidade de naturalismo para tornar-se "típico", moralizante e otimista. Mas onde existe relativa liberdade de manifestação do pensamento, o moralismo também é capaz de resultar crítica do socialismo.

A miséria desorganizada da "banlieue" de Paris encontrou seu porta-voz em Eugène Dabit[266], jovem operário, depois ascensorista, depois tipógrafo, enfim escritor comunista; a atmosfera cinzenta e possivelmente trágica nos quartos e em torno do *Hotel du Nord* caracteriza uma admirável peça da literatura. Efeitos sensacionalistas tirou de um ambiente semelhante o irlandês O'Flaherty[267], nos seus romances de conspiradores, espiões, assassinos políticos e não políticos. O checo Olbracht[268] conhecia de perto a pobreza dos camponeses e trabalhadores rurais nas montanhas da Eslováquia; criou-lhes, baseando-se em motivos folclóricos, um mito de bandoleiro vingador que se popularizou no mundo inteiro. O esloveno Prežikov Voranc (1893/1950) descreveu no romance épico *Doberdob* (1940) os sofrimentos do seu povo na primeira guerra mundial. O poeta desse mundo é o espanhol León Felipe[269], plenamente consciente da sua condição de "un paria – que apenas tiene una capa", cantando "cosas sin importancia", um whitmaniano em tom menor; a tragédia da sua pátria elevou-o à dignidade trágica de "español del éxodo y del llanto".

---

266 Eugène Dabit, 1898-1936.
Hotel du Nord (1929); *Petit Louis* (1930); *Villa Oasis* (1932); *Faubourgs de Paris* (1933); *Un mort tout neuf* (1934); *La zone verte* (1935).

267 Liam O'Flaherty, 1897-1984.
The Informer (1925); *Mr. Gilhooley* (1926); *The Assassin* (1928); *Famine* (1937).

268 Ivan Olbracht (pseudônimo de Kamil Zeman), 1882-1952.
Ana, a moça proletária (1928); *Nikola Suhaj, o bandido* (1933).
B. Vaclavek: *Da ficção à realidade.* Praha, 1937.

269 León Felipe (pseudônimo de Leon Felipe Camino), 1884-1968.
Versos y oraciones del caminante (1920-1930); *Antología* (1934); *Español del éxodo y del llanto* (1939); *El gran responsable* (1940); *Ganarás la luz* (1943).
G. de Torres: "León-Felipe, poeta del tiempo agônico". (In: *La Aventura y el Orden.* Buenos Aires, 1943.)

Pelo menos um desses escritores proletários conseguiu realizar-se plenamente: o romeno Sadoveanu[270], em seus numerosos romances históricos, romances de revolução social e contos populares, criou para seu povo uma literatura completa como que separada da literatura burguesa; embora partindo da arte de Flaubert e do populismo de Tolstoi, antecipou em sua volumosa obra o futuro comunista do seu país. Não chegou a "ver essa luz" o português Ferreira de Castro[271]; conheceu como emigrante a miséria total dos trabalhadores nas selvas amazônicas; e, depois, o desespero dos operários portugueses em sua própria pátria. A tendência é a mesma do dinamarquês Kirk[272], cujos romances sobre a miséria dos pescadores e dos trabalhadores rurais chegaram a ser admirados por Brecht.

Um lugar à parte ocupa o misterioso[273]: escreveu romances de grande classe, divulgados no mundo inteiro através de traduções para todas as línguas; mas até hoje não se conhece seu verdadeiro nome nem sequer sua nacionalidade que o autor, remetendo aos editores os originais por via de intermediários, soube manter em segredo. A informação de que seu verdadeiro nome, de teuto-americano de origens escandinavas, seria Berick Traven Torsvan, nascido em Chicago em 1890, carece de verificação. Com certeza só se sabe que escreveu habitualmente em alemão e morava há decênios no México. Traven é naturalista; mas ninguém o

---

270 Mikhail Sadoveanu, 1880-1961.
A família Soimar (1915); *Um moinho desce o Sereth* (1925); *Sob o signo de Câncer* (1929); *A Acha-de-armas* (1930); *Os irmãos Iders* (1935); *Mitrea Cocor* (1950); etc., etc.
E. Lovinescu: *Crítica,* 1, 2, 7 (1926-1932).

271 José Maria Ferreira de Castro, 1898-1974.
Emigrantes (1928); *A Selva* (1930); *A lã e a neve* (1947); *A curva da estrada* (1950); *A Missão* (1957).
Lima Brasil: *Ferreira de Castro e sua Obra.* Porto, s.d.

272 Hans Kirk, 1898-1962.
Fiskerne (1928); *Daglejerne* (1936); *Slaven* (1948).

273 Bruno Traven (pseudônimo de Berick Traven Thorsvan?, 1890-1969).
Das Totenschiff (1926); *Die Baumvollpflücker* (1928); *Der Schatz der Sierra Madre* (1928); *Die weisse Rose* (1929); *Die Brücke im Dschungel* (1929); *Der Karren* (1932); etc.
M. Baumann: *B. Traven. An Introduction.* Albuquerque, 1975.
R. Recknagel: *B. Traven.* Leipzig, 1975.

confundiria jamais com os discípulos franceses ou norte-americanos de Zola: de tal maneira deforma ele a realidade, apesar da exatidão de todos os detalhes, pelo humorismo cáustico e amargo, que envolve o protesto social. Traven é o novelista da miséria proletária observada em condições especiais ou extremas, como de experiência de físico: em *Das Totenschiff* (*O navio da morte*), a situação dos marujos que servem em navios imprestáveis, lançados na viagem para burlar as companhias de seguro; em *Der Schatz der Sierra Madre* (*O tesouro da Sierra Madre*) e *Die Baumwollpflücker* (*Os algodoeiros*), a exploração dos trabalhadores nas minas, refinarias e campos dos países tropicais, de capitalismo e industrialização incipientes; enfim, a maior porte dos obras de Traven trata a revolução mexicana, encarada sem o idealismo desiludido de Azuela e sem o realismo poético de Guzmán, antes com a alegria selvagem de quem aprova a destruição impiedosa de tudo porque só assim haverá lugar para construir algo de novo. Traven é anarquista.

Todo esforço do proletariado industrial europeu, no tempo da "belle époque" de 1900 até 1910, estava dedicado à superação do anarquismo: para fazer os operários bem organizados participar da prosperidade capitalista daquele tempo. Eis o sentido político do reformismo social-democrático que renunciou tacitamente à revolução prevista pelo marxismo, preferindo a elevação do padrão de vida pela ação dos sindicatos. Nesse sentido descreveram o dinamarquês Andersen-Nexö e o norueguês Uppdal as grandes greves e as vitórias eleitorais dos partidos social-democráticos. Os sucessos foram notáveis; pareciam justificar o otimismo. Mas a Primeira Guerra Mundial e as crises econômicas de 1921 e 1929 acabaram com aquelas esperanças: os sindicatos foram enfraquecidos pelo desemprego; e em vários países sucumbiram os partidos socialistas ao fascismo. O proletariado europeu – e, depois da crise de 1929, também o proletariado norte-americano – recaíram para a condição de "pobres" da era pré-marxista ou dos "marginais" dos países coloniais e semicoloniais. Testemunhos literários dessa nova situação são: a novela *Karl und Anna*, de Leonhard Frank[274], talvez a primeira obra de literatura proletária na qual nem se fo-

274 Cf. "As revoltas modernistas", nota 147.

calizam as condições sociais nem a vida particular da família pobre, mas as relações inexoráveis entre aquelas e esta (por isso, o crítico inglês Empson concedeu a essa obra a primazia em toda a literatura proletária européia).

Faltava nesse coro de "vozes do Inferno" a do proletariado italiano: estava silenciada nos cárceres do fascismo. Antonio Gramsci[275], jovem intelectual e inicialmente discípulo de Croce, editor do primeiro jornal comunista italiano, *Ordine Nuovo*, organizador da ocupação das fábricas pelos operários de Turim, passou 11 anos de sua curta vida na prisão, condenado para, como se exprimiu um dos seus juízes, "destruir esse cérebro perigoso", só o soltaram quando já agonizava. Não alcançaram aquele intuito. Na prisão, em circunstâncias terríveis, escreveu Gramsci as copiosas notas sobre a filosofia de Croce e o materialismo histórico, sobre a organização da cultura e o papel dos intelectuais – além das profundamente comoventes *Lettere dal Carcere* à sua família – que forneceriam, publicadas postumamente depois da libertação em 1945, as armas ideológicas ao comunismo italiano. Além do valor daquelas cartas ocupa Gramisci lugar eminente na literatura contemporânea: inspirou parte da literatura italiana do após-guerra; e demonstrou, pela lição e pelo exemplo, o que poderia e deveria ser a literatura proletária em tempos de crise, guerra e reconstrução da sociedade. Se o seu exemplo fosse seguido, teria saído algo como um neo-realismo socialista. Em vez disso, surgiu na Itália o próprio neo-realismo, ao passo que na Rússia foi imposto o "realismo socialista".

O realismo socialista foi imposto aos escritores russos. Esse fato e a necessidade de interpretá-lo inspiraram na Rússia e fora da Rússia discussões intermináveis, que hoje já pertencem à História. Poucos entre os realistas socialistas souberam manter aquele equilíbrio entre o processo li-

---

275 Antonio Gramsci, 1891-1937.

Lettere dal Carcere (1947); *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* (1948); *Gli intelettuali e l'organizzazione della cultura* (1948); *Letteratura e vita nazionale* (1950).

P. Togliatti, A. Amoretti e outros: *Gramsci.* 2.ª ed., Roma, 1945.

B. Croce: "Antonio Gramsci". (In: *Quaderni della Critica*, III/8, 1947, e IV/10, 1948.)

L. Repaci: *Ricordo di Gramsci.* Roma, 1948.

terário de Tolstoi (e de Tchekhov) e a ideologia de Lênin que caracteriza as melhores obras de Gorki, padroeiro e modelo nunca alcançado do estilo oficial da Rússia comunista. No fundo, só se salva Cholokhov.

Cholokhov[276] é o maior nome da literatura soviética. Seu "roman-fleuve" da guerra e da implantação do comunismo na região dos cossacos do Don é um exemplo de literatura regionalista de significação universal, sem recorrer ao artifício de criar "atmosfera" pelo uso do dialeto e pelo abuso de detalhes folclóricos. Pois Cholokhov é, na composição e no estilo, tradicionalista. Conta os episódios mais brutais e os poucos outros, de emoção lírica, com a mesma sobriedade de documentos históricos. A História envolve o drama: é o realismo de Tolstoi. No centro ainda estão, como no romance tradicional, "personagens principais", indivíduos fortes como Grigori Melekhov; mas sucumbem ao curso inexorável dos acontecimentos históricos que decidem contra o individualismo dos cossacos. Só importa o "Coletivo". Cholokhov foi chamado o Tolstoi do comunismo. Mas esse escritor sereno e sóbrio tem pouco da vitalidade exuberante de Tolstoi. Não é um "clássico"; antes é um classicista. A relação entre classicismo e realidade é, porém, um dos fatos mais bem estudados da teoria e história literárias. O classicismo adapta-se bem a realidades passadas; não consegue acompanhar evoluções imprevisíveis. O *Rio Don*, obra perfeita até a última página, já estava superado quando fora publicado. Cholokhov teve de continuá-lo. Novamente ficou atrás dos acontecimentos, da coletivação agrária. Tampouco conseguiu terminar a obra sobre a guerra, iniciada durante a guerra com pleno sucesso. O realismo socialista condenou o escritor ao trabalho de Sísifo de um "Work in progress" sem fim. O realismo socialista é um instrumento literário, mas não um estilo literário.

---

276 Mikhail Alexandrovitch Cholokhov. 1905-1984.
Histórias do Don (1925); *A estepe azul* (1926); *O Rio Don* (*O Don pacato,* 1928; *O Don corre,* 1933*; Epílogo,* 1940); *Terra remexida* (vol. I *Sementes de amanhã,* 1932; vol. II *Colheita no Don,* 1960); *Eles defenderam o país* (1944).
V. Goffenshefer: *Mikhail Cholokhov.* Moscou, 1940.
P. M. Buck: *Directions in Contemporary Literature.* New York, 1942.
I. G. Lekhnev: *Mikhail Cholokhov.* Moscou, 1948.

Literatura e vida ainda coincidem no caso de Ostrovski[277], homônimo do grande dramaturgo do século XIX. Foi um proletário, herói da guerra civil, gravemente ferido, ficando cego. *Como se faz um herói*, a história dos jovens militantes da primeira fase do comunismo, poderia ser sua autobiografia, e é a biografia ideal de muitos outros. Nesse caso, o realismo socialista virou idealismo socialista. A mesma mentalidade inspira ao romance de Kataiev[278]: é o otimismo forçado da propaganda. O título mais conhecido desse romancista, *Para a frente, Tempo!*, erigido em lema da industrialização cada vez mais acelerada, inspirou ao humorista Sostchenco a sátira intitulada *Durma mais depressa, camarada!*

A necessidade de adaptar os produtos literários do realismo socialista às exigências da evolução política e das suas fases diferentes, às vezes contraditórias, não podia deixar de fomentar o oportunismo cuja vítima mais conspícua foi Fadeiev[279]. Já antes de Cholokhov tinha ele começado a escrever um romance histórico à maneira de Tolstoi. *O último Udegé*, sobre a guerra civil na Sibéria. Talvez a obra não saísse inferior ao *Rio Don* – pois o talento de observação e de penetração psicológica de Fadeiev foi notável – se conseguisse concluí-la; mas ficou "work in progress", interrompido quando a guerra impôs ao escritor novo tema: *A Guarda Jovem*, a história das organizações clandestinas dos jovens comunistas na cidade de Krasnodon, fazendo guerrilha aos alemães. Sabe-se que Fadeiev teve de reescrever esse romance para uma segunda edição na qual ficassem menos evidentes as falhas do Partido que cedeu, em Krasnodon, toda a iniciativa àqueles jovens soldados improvisados. Mesmo assim, o romance não satisfez plenamente às autoridades. Voltou-se a declarar que a verdadeira obra-prima de Fadeiev seria seu primeiro romance, *Os Dezenove* (1927). O próprio

---

277 Nikolai Alexeievitch Ostrovski, 1904-1936.
Como se faz um herói (1936); *Filhos da Tempestade* (1937).
S. Tregub: *Nikolai Ostrovski.* Moscou, 1948.

278 Valentin Petrovitch Kataiev, 1897-1986.
Para a frente, Tempo! (1933); *Um filho da classe operária* (1937).

279 Alexander Alexandrovitch Fadeiev, 1901-1956.
Os dezenove (1927); *O último Udegé* (6 vols., 1928 sgg.); *A Guarda jovem* (1945).
K. Zelinsky: *Alexander Alexandrovitch Fadeiev.* Moscou, 1948.

Fadeiev terrorizou, como presidente da União dos Escritores Soviéticos, seus colegas. Mas o suicídio de Fadeiev, em 1956, marcou o fim da época do terrorismo literário.

Fora da Rússia, a tarefa dos realistas-socialistas estava facilitada pela ausência de censura e dificultada pela falta de diretrizes obrigatórias: nem sempre se podia prever o acerto ou o descontentamento das autoridades partidárias. Na França, nem sequer Aragon conseguiu manter-se estritamente dentro das exigências. Como "ortodoxos" foram aprovados os romances do jornalista André Stil que saíram publicados ao mesmo tempo com os acontecimentos neles tratados; organização da NATO, greves contra a intervenção americana na Europa, etc. uma obra monumental em "estilo russo" empreendeu o holandês de Vries[280]: história e situação das populações rurais na Frieslândia; também os adversários ideológicos do escritor não lhe negam o sopro épico. Concedeu-se maior liberdade de expressão a um "fellow-traveller" como o islandês Laxness[281]: na verdade, não teria sido possível domesticar esse individualista tempestuoso, típico "homem do contra". Em sinal de protesto contra todas as tradições de sua ilha arquiluterana e arquigermânica tinha-se convertido ao catolicismo romano. Depois, em sinal de protesto contra tudo o que Roma e o Ocidente significam, tornou-se comunista. Seus romances, contemporâneos ou históricos, têm força bárbara; são caóticos, cheios de episódios líricos de grande beleza e de luzes satíricas nem sempre espirituosas. O Premio Nobel de 1955 foi uma surpresa.

Os princípios do realismo socialista aparecem em nível superior na obra capital da escritora alemã Anna Seghers[282]. Sempre foi comunista.

---

280 Theun de Vries, 1907-2005.
Stiefmoeder Aarde (1935); *Het Rad der Fortuin* (1938).

281 Halldor Kiljan Laxness, 1902-1998.
O grande tecelão de Kachmir (1927); *Salka Valka* (1931/1932); *Homens independentes* (1934/1935); *A luz do mundo* (1937/1940); *Os sinos da Islândia* (1943).

282 Anna Seghers (pseudônimo de Netty Radvanyi), 1900-1983.
Der Aufstand der Fischer von St. Barbara (1928); *Das siebente Kreuz* (1942); *Transit* (1948); *Die Toten bleiben jung* (1950-1953); *Die Entscheidung* (1962); *Erzählungen* (1964).
K. Batt: *Anna Seghers. Versuch ueber Entwicklung und Werke.* Leipzig, 1974.

Sua primeira, e talvez melhor, novela, *A revolta dos pescadores de Santa Bárbara*, já é um modelo de literatura "partidária", deliberadamente não-objetiva. Não podiam deixar de sair diferentes os romances cujo enredo Anna Seghers experimentara na própria carne: *Das siebente Kreuz* (*A sétima cruz*), sobre os campos de concentração na Alemanha nazista, e *Transit*, a fuga dos refugiados políticos através da França ocupada. Nessas obras, a história política não produz a literatura nem esta é reflexo daquela; as duas coincidem exatamente. Daí o estilo "homérico" da escritora, que se manifesta inclusive em seus admiráreis contos. Assim também acontece na obra principal da escritora, *Die Toten bleiben jung* (*Os mortos continuam jovens*), na qual os comunistas e os nazistas de 1945 continuam o que seus pais, comunistas e reacionários, começam em 1918, quando a revolução alemã rebentou e foi esmagada. A técnica novelística, a "montagem" cinematográfica das histórias de duas gerações na mesma película, é menos importante que o simbolismo: o túmulo do soldado comunista alemão, fuzilado em 1918, encontra-se em ponto geograficamente determinado nos bosques perto de Berlim; é, ao mesmo tempo, o túmulo simbólico daquela revolução alemã assassinada e o ponto de referência da revolução que continua, em 1945 e depois. Essa obra também é um "work in progress"; mas tem o direito de sê-lo.

Dentro dos esquemas do realismo socialista não fica muito lugar para a poesia. Foi ela a grande vítima do terrorismo literário da era Zdanov. Anna Akhmatova[283], a última voz da poesia russa pré-revolucionária, foi silenciada; alegou-se como pretexto "a melancolia inconveniente e enervante" das suas poesias eróticas; talvez desagradassem, também, as sofisticadas artes de estilo e de métrica que os críticos formalistas tinham descoberto nos versos de Akhmatova e dos outros acmeístas. O último acmeísta foi Ossip Mandelstam[284], autor de visões quase surrealistas em

---

283 Anna Akhmatova (pseudônimo de Anna Adrejevna Gorlenko), 1888-1966. (Cf. nota 394.)
Rosário (1914); *Versos* (1922); *Réquiem* (1962).
B. Eichenbaum: *Anna Akhmatova.* Petersburg, 1923.
A. Haight: *Anna Akhmatova.* Oxford, 1976.

284 Ossip Emilievitch Mandelstam, 1892-1942.
A pedra (1913); *Tristia* (1922); *Poesia* (1928).

estilo rigorosamente clássico e que ficou célebre no Ocidente pelo martírio que sofreu. O poeta ucraniano Bagrizki[285], ex-futurista, explorador sábio do folclore, ainda foi elogiado porque só se prestou atenção ao "conteúdo" das suas baladas, episódios emocionantes da guerra civil. Mas Pasternak foi obrigado a limitar-se a traduzir Shakespeare. E a amarga poesia erótica de Simonov[286], dirigida da frente de batalha "à amiga distante", tampouco encontrou a aprovação oficial; pelo menos, deu-se a devida importância ao seu grande romance de guerra, *Dias e noites*, uma das poucas obras de literatura soviética que também no Ocidente foram apreciadas. A poesia tem dado melhores frutos em alguns países socialistas fora da Rússia. Socialista é o maior poeta húngaro da atualidade, Illyés[287] o cantor da terra pesada e da gente que a cultiva; também são notáveis seus estudos sociológicos sobre os camponeses da planície húngara, da "Puszta", obra *sui generis* e de excepcional importância também literária.

Nos últimos anos do regime stalinista passava Vera Panova[288] por ser a melhor representante do realismo socialista: descreveu com objetividade prosaica e não sem franqueza os sofrimentos dos soldados feridos na guerra e o comportamento dos médicos e dos enfermeiros; depois as lutas entre engenheiros, operários e burocratas numa fábrica. Mas só depois do fim da era de Stalin saiu da sombra de um quase-esquecimento o velho Paustovsky[289], o "great old man" da literatura russa de hoje. Desde 1924 escreveu os volumes de sua autobiografia, que é um sincero exame de

---

285 Eduard Bagrizki (pseudônimo de Eduard Dzyubin), 1897-1934.
Balada de Opanas (1925); — *Obras* (2 vols., 1938).
J. Sergievskaia: *Eduard Bagrizki.* Moscou, 1944.

286 Konstantin Mikhailovitch Simonov, 1915-1979.
Contigo e sem ti (1942); *Dias e noites* (1944); *Poesias da guerra* (1944).

287 Gyula Illyés, 1902-1983.
Terra pesada (1929); *Gente da Puszta* (1936); *Versos novos* (1961).

288 Vera Panova, 1905-1973.
O trem (1947); *A fábrica* (1948).

289 Konstantin Paustovsky, 1892-1968.
Anos remotos (1945); *Mocidade inquieta* (1955); *O começo do século desconhecido* (1957); *O tempo das grandes esperanças* (1959); *O pulo para o Sul* (1961); *O livro das peregrinações* (1964).

consciência, uma grande obra de ficção e um imponente quadro histórico: meio século de vida sob o czarismo, nas revoluções, na guerra civil e na era de reconstrução. Paustovsky sabe, como ninguém, ser melancólico, otimista, humorista, grave, sofisticado e simples ao mesmo tempo. É o Aksakov da Rússia comunista. É, como Bunin, seu autor preferido, um clássico da língua russa.

Paustovsky tem feito muito para reorganizar a vida literária russa. Fundou uma revista e uma editora e estimulou autores novos. Entre estes, o mais importante é Kasakov[290], cujos contos se passam entre lenhadores, pescadores e trabalhadores rurais nas florestas remotas da Rússia. Nesses lugares é como se o mundo tivesse ficado parado. A Natureza é tudo e a Revolução está longe. Há, em Kasakov, algo de Tchekhov. Como o velho Paustovsky, é um mestre do estilo.

Semelhante serenidade clássica do estilo distingue as obras do húngaro Lajos Németh[291], em *Eszter Egetö*, história de três gerações da vida húngara; em outros romances de Németh, o desmascaramento impiedoso do moralismo falso de burgueses e camponeses reveste-se de feições de tragédia grega. Németh não se tornou tão conhecido no estrangeiro como seu compatriota Déry[292], já perseguido por causa de sua participação na revolta húngara de 1956, mas que, apesar de todas as suas veleidades de oposição, ficou fiel ao credo comunista. Novelas curtas como *Um enterro singular*, sátira contra a burguesia agonizante, e *Amor*, situação do comunista dissidente perseguido, já deram a medida de seu grande talento; o segundo desses temas foi desenvolvido no emocionante romance *Niki* ou *História de um cão*. As obras capitais de Déry são os grandes romances *A frase inacabada*, o encontro entre o estudante de família burguesa e o mundo proletário na Hungria antes da guerra, e *A resposta*. A obra de Déry

---

290 Juri Kasakov, 1927-1982.
Contos (publicados avulsos desde 1953; em volume, 1959).

291 Lajos Németh, 1901-1975.
Luto (1935); *Horror* (1947); *Eszter Egetö* (1956).

292 Tibor Déry, 1894-1977.
A frase inacabada (1946); *A resposta* (1948); *Niki ou A história de um cão* (1955).
M. Szenessy: *Tibor Déry.* Budapest, 1971.

revela traços de Gorki e de Proust; é um comunista inspirado por altos ideais éticos e um grande escritor.

Trata temas algo parecido o polonês Kazimierz Brandys[293]; tratou temas parecidos com os de Déry. Os quatro volumes do ciclo *Entre as guerras* são um panorama da vida polonesa antes e depois da vitória do comunismo. *A mãe dos reis* é o epitáfio da era stalinista, escrito com paixão, sinceridade e notável força literária.

Apesar de tudo, o realismo socialista obteve seu maior triunfo não no romance, mas, surpreendentemente, na poesia e no teatro. Bertold Brecht[294] é o maior escritor, o maior poeta e, de longe, o maior dramaturgo que o comunismo até agora produziu, ou antes: conquistou. É conhecido, no mundo, principalmente como dramaturgo, porque sua poesia lírica, também da maior importância, é das mais intraduzíveis. Nem sequer seriam traduzíveis para qualquer dos estilos da poesia alemã. Os versos de Brecht não são barrocos nem clássicos, nem românticos, nem "modernos": parecem-se com as baladas populares que se vendem nas feiras, com "nur-

---

293 Kazimierz Brandys, 1916-2000.
Entre as guerras (1948/1951); *A mãe dos reis* (1957); *Romantismo* (1960).

294 Bertold Brecht, 1898-1956.
Trommeln in der Nacht (1922); *Baal* (1922); *Mann ist Mann* (1926); *Hauspostille* (1927); *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929); *Lehretücke* (1930); *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1930); *Dreigroschenoper* (1931); *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1938); *Svendborger Gedichte* (1939); *Leben des Galilei* (1939); *Das Verhör des Lukullus* (1940); *Mutter Courage* (1941); *Der gute Mensch von Sezuan* (1953); *Buckower Elegien* (1953); *Der kaukasiche Kreidekreis* (1954); *Die Kommune* (1955); etc., etc.
Edição (ainda incompleta): Peças dramáticas, 10 vols.; Poesias, 2 vols.; escritos sobre teatro, 7 vols.; Prosa, 5 vols.; Diários. Berlin e Frankfurt, 1956-1976.
K. Thieme: "Des Teufels Gebetbuch". (In: *Hochland*, XXIX/2, 1932.)
H. Luethy: "Vom armen Bertold Brecht". (In: *Monat*, 44, maio de 1952.)
R. Wintzen: *Bertold Brecht.* Paris, 1954.
G. Serreau: *Bertold Brecht.* Paris, 1955.
V. Klots: *Bertold Brecht.* Darmstadt, 1957.
M. Esslin: *Bertold Brecht.* London, 1960.
J. Willett: *The Theatre of Brecht.* London, 1960.
W. Mittenzwei: *Bertold Brecht.* Berlin, 1962.

sery-rhymes", canções roucas em igrejas rurais, "cantigas de desafio" de gente do povo: em metros irregulares, às vezes duramente rimados. Brecht, cínico e ateu, gosta de parodiar os corais luteranos que aprendeu na mocidade, assim como a poesia patriótica oficial; porque a sua é muito mais tipicamente alemã; é poesia popular sem estilização literária nenhuma e sem sentimentalismo. Mas serve de estilo a um intelectual altamente sofisticado, revoltado, niilista e cínico. Brecht escreveu versos de amor e gosta das árvores; mas só se recorda de amores fracassados pelo suicídio da amada seduzida e "falar sobre árvore pode hoje ser um crime, porque significa silenciar sobre tantos outros crimes". Vive "num mundo pobre" e entre "homens ruins", como verifica laconicamente:

"Die Welt ist arm. Der Mensch ist schlecht."

Chama-se a si mesmo "o pobre Bert Brecht", porque "minha mãe, quando dormi nela, me trouxe da floresta negra da minha terra para a grande cidade". Foi o poeta da Berlim febril de 1927, República de Weimar, comunismo e pré-nazismo, miséria proletária e civilização cinematográfica. Nesse mundo, o único lugar possível para o poeta é entre as prostitutas e os boêmios embriagados do "cabaré". Para o "cabaré literário" escreveu Brecht as baladas do volume *Hauspostille* – o título é paródia do título dos livros de edificação protestante, leitura para as tardes de domingo – canções de soldados mortos na guerra, de prostitutas e criminosos, de operários que cantam: "Não podem puxar-nos para o Inferno – porque sempre já estivemos no inferno":

"Du kannst uns nicht in die Hölle ziehen,
Weil wir immer schon in der Holle waren."

E o poeta sabe que "todos nós somos provisórios, e depois de nós não acontecerá mais nada de importante":

"Wir wissen, dass wir vorläufige sind,
Und nach uns wird kommen: nichts nennenswertes."

Um crítico chamou esse livro de "breviário do Diabo". Está certo. Mas esse diabo ainda não era "vermelho". Quem não acredita em "nada

de importante", não é comunista. Só depois, Brecht fugiu da aceitação cínica deste mundo pobre e ruim para o combate contra a pobreza desnecessária. Em 1930 converteu-se Brecht ao comunismo.

Começou a escrever os *Lehrstücke* (*Peças didáticas*), no mesmo estilo irresistível da sua poesia lírica; *Die Massnahme* (*A Medida*) ensinou aos espectadores a necessidade de matar, mas só quando manda o Partido que "sabe de todas as coisas e é infalível como a Igreja". O escândalo que essas peças, acompanhadas da música de Hindemith, Weill e Toch, provocaram, foi a prova da sua eficiência. Assim quis Brecht o novo teatro ao qual deu ao epíteto (não muito bem escolhido) "épico". O teatro deveria deixar de arrancar a gente à vida, durante três horas, levando-os para um mundo remoto e irreal. O "teatro épico" será a continuação da vida na realidade, ou antes: fará parte desta vida. No teatro serão decididos, praticamente, pela adesão do público, os problemas que o dia criou; e amanhã, o mundo será diferente. Esse teatro é, evidentemente, realista-socialista; e dispõe de uma força dialética para convencer, dir-se-ia para atacar e subjugar o público, que o romance, obra para leitura solitária, não poderia alcançar.

A teoria dramatúrgica de Brecht, que tem fundamentos sérios na doutrina marxista, é hoje discutida no mundo inteiro. É muito possível que o teatro da segunda metade do século XX fique baseado nos ensinamentos de Brecht e nas discussões sobre eles. Mas também está certo que nem todo o teatro do futuro será brechtiano; existem outras alternativas. Por mais interessante que seja a teoria do "teatro épico", a prática dramatúrgica de Brecht foi melhor. Apesar da velha aversão do dramaturgo contra o expressionismo, é incontestável a influência expressionista em suas primeiras peças, como *Trommeln in der Nacht* (*Tambores noturnos*), *Baal*, *Im Dickicht der Städte* (*No labirinto das grandes cidades*): peças fantásticas, deliberadamente irreais, mas com forte tendência niilista e anarquista contra a guerra e contra a sociedade. A tendência social, ainda não marxista, acentua-se na *Dreigroschenoper*, versão atualizada da *Beggar's Opera* de Grey, que teve, com a música de Kurt Weill, sucesso retumbante e escandalizante; a combinação característica da farsa, melodrama, poesia de cabaré e sátira fulminante torna tão explosivas peças como *Mann ist Mann* (*Homem igual a homem*) e *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*A santa Joana dos Matadouros*). Mas as obras-primas do "teatro épico" são *Mutter*

Courage (*Mãe Coragem*), *Herr Puntila und sein Knecht* (*O Sr. Puntila e seu criado*) e sobretudo, *Das Leben des Galilei* (*A vida de Galileu*), a peça principal. Apesar da tendência marxista, essas obras conquistaram os palcos justamente do mundo burquês. São as peças dramáticas mais importantes do século, depois de Tchekhov e Pirandello. Restava ver se Brecht foi um grande caso isolado ou se ele encontraria sucessores de seu estilo e de sua doutrina. Talvez se Adamov[295], um russo escrevendo em francês, tivesse mais uns anos de vida: veio do teatro "absurdo" e escreveu, depois, fortes pecas políticas. E surgiu Peter Weiss[296] com sua espetacular e emocionante peça sobre o assassinato de Marat, obra de notável significação política. O teatro político é desde Brecht um grande fator literário: a obra de Weiss foi um sucesso internacional.

*

A Itália não tem tradição de romance. Manzoni, o maior romancista da península, não teve sucessores dignos do seu exemplo. A grande arte de Verga ficou, em sua vida, quase desconhecida ou desprezada. O culto do "frammento" e da "prosa d'arte", na época pós-futurista, tornou impossível a evolução de uma narrativa coerente. Svevo foi caso isolado e Lampedusa estava ignorado. De repente, depois de 1945, o mundo estava obrigado a tomar conhecimento de um inesperado surto do romance na Itália. Surgiu e impôs-se um grupo numeroso de ficcionistas importantes. Nos Estados Unidos, a crítica começou a falar de uma "italian vogue". Deu-se ao movimento o nome de Neo-realismo[297].

---

295 Arthur Adamov, 1908-1970.
L'Aveu (1946); *Pingpong* (1955); *Paolo Paoli* (1957).

296 Peter Weiss, 1916-1982.
Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade (1964); *Die Ermittlung* (1965).

297 C. Bo ed.: *Inchiesta sul neo-realismo.* Roma, 1951.
F. Flora: *Scrittori italiani contemporanei.* Pisa, 1952.
F. Virdia: "Due generazioni de narratori italiani". (In: *Fiera letteraria,* 18 e 25 de julho e 1º de agosto de 1954.)
V. Volpini: *Prosa e narrativa dei contemporanei.* Roma, 1957.

Nem todos esses italianos novos são realmente neo-realistas. Seria impossível chamar assim o tradicionalista Bacchelli ou o kafkiano Buzzatti ou Landolfi, influenciado pelo surrealismo. Não é neo-realista o brilhante narrador Mario Soldati[298], de inteligência penetrante, mas dado a procurar efeitos sensacionais. Não é neo-realista o delicado e emotivo Giorgio Bassani. Nem Guido Piovene[299], ex-católico e "soi disant" existencialista, perscrutando os segredos da moral católica. Não é lícito confundi-los com os Moravia, Patrolini, Carlo Levi, Vittorini, Bernari, Brancati. Mas este só é o primeiro dos vários equívocos que em torno do neo-realismo se têm espalhado.

Uma fonte desses equívocos foi o fato do mundo ter recebido a primeira onda da "italian vogue" através de uma outra arte: do cinema[300]. Cesare Zavantini, Vittorio De Sica, Carlo Rossellini, Luchino Visconti e obras como *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià, Ladri de biciclette*, *Umberto D., Ossessione, La terra trema* inspiraram do neo-realismo uma idéia não inteiramente exata: muitos, mas nem todos os adeptos do novo estilo são comunistas, embora todos eles denunciem a injustiça social; e apesar de todo o esforço dos neo-realistas de basearem seus romances sobre exata documentação sociológica e até sobre reportagens, não fizeram tentativa nenhuma, como fizeram aqueles cineastas, de "fotografar" a realidade. Não são naturalistas. O fato de um dos primeiros escritores italianos novos, conhecidos fora da Itália, ter sido o repórter Malaparte[301], tem contribuído para manter vivo o equívoco de confusão entre neo-realismo e reportagem. Mas como autor de *Itália bárbara*, panorama da Itália violenta e miserável dos criminosos, mendigos, conspiradores, ladrões, diferente da Itália belíssima dos estetas e dos turistas, é Malaparte realmente um dos precursores do neo-realismo. O que leva à discussão das fontes do movimento.

---

298 Mario Soldati, 1906-1999.
A cena col commendatore (1952); *Lettere da Capri* (1955); *Il vero Silvestri* (1957).

299 Guido Piovene, 1907-1974.
Lettere di una novizia (1941); *Gazzetta nera* (1943); *Pietà contro pietà* (1946).

300 Br. Rondi: *Il néo-realismo italiano.* Milano, 1958.

301 Curzio Suckert Malaparte, 1898-1957.
Itália bárbara (1925); *Sodoma e Gomorra* (1931); *Sangue* (1937); *Kaputt* (1944); *La Pelle* (1949).

O grande modelo que os neo-realistas descobriram (depois do livro-pioneiro do crítico Luigi Russo), é Verga. É o mestre. Também é responsável pelo fato de que o maior surto do romance neo-realista se produziu no Sul da península e na Sicília, região onde as condições sociais forneceram matéria inesgotável para a "descoberta da verdadeira realidade italiana" e para a denúncia acusadora. O "missing link" entre Verga e os neo-ralistas foi o jovem Francesco Jovine[302], desaparecido antes do tempo: foi o romancista da gente simples de uma província rústica do Sul, do Molise, que nunca antes tinha figurado na literatura italiana. Descoberta neo-realista também foi a vida italiana em outra região marginal, no norte, em Trieste, onde o altamente dotado Quarantotti Gambini[303] enquadra a evolução emocional dos seus personagens adolescentes na evolução histórica da época, lutas de resistência contra os fascistas e contra os iugoslavos. Depois da descoberta de Verga, agiu sobre os novos a influência de um autor então pouco conhecido e que será, muito mais tarde, o maior: Gadda; seus experimentos constantes e intermináveis com os vários dialetos da península contribuíram para abrir aos novos os olhos para mais uma realidade – a lingüística.

Mas a influência mais forte veio do estrangeiro. Em 1939, o eminente crítico Emilio Cecchi, em seu livro *América amara*, ainda tinha asperamente criticado a civilização norte-americana, desprezando-a do ponto de vista de um latino de formação clássica e acadêmica; os Estados Unidos lhe pareciam um país bárbaro. Mas desde 1930 já escreveu Cesare Pavese os penetrantes ensaios (só postumamente publicados em livro)[304], nos quais apresentou os mesmos Estados Unidos como país da força não deteriorada por tradições obsoletas e da sinceridade brutal e libertadora.

---

302 Francesco Jovine, 1902-1950.
Signora Ava (1942); *Il pastore sepolto* (1945); *Le terre del Sacramento* (1950).
L. Russo: "Ricordo di Francesco Jovine". (In: *Belfagor*, 6, 1950.)

303 Pier-Angelo Quarantotti Gambini, 1910-1965.
Le trincee (1942); *L'onda dell'incrociatore* (1947); *Primavera a Trieste* (1952); *Amor militare* (1955); *Il cavallo Tripoli* (1956); *La calda estate* (1952); *I giochi de Norma* (1964).

304 C. Pavese: *Le letterature americana a altri saggi.* Torino, 1951.

Chamou a atenção para Dreiser, Farrell, Caldwell, Thomas Wolfe, Hemingway. Mas sobretudo para Dos Passos. Este é o verdadeiro pai do neo-realismo italiano e de todo neo-realismo. Para Dos Passos é preciso abrir, nesta altura, um parêntese.

John Dos Passos[305] é um grande escritor que depois de ter fundamente influenciado a literatura universal, se sobreviveu a si mesmo. O autor que já passara por um dos maiores, senão o maior romancista do século XX, chegando a fascinar Sartre e os neo-realistas italianos, esse autor está hoje literariamente morto. Não existe exemplo comparável de equívoco coletivo da crítica literária. Mas já tinha errado no início quando Dos Passos, como autor do romance de guerra *Three Soldiers*, foi considerado naturalista: teria sido um rude soldado americano, filho do povo, perdendo em meio dos horrores da trincheira e das infâmias da etapa a fé na democracia, aderindo ao socialismo. Não foi propriamente assim. Dos Passos é artista por natureza, com a sensibilidade na flor da pele. As experiências de guerra feriram-no profundamente. Desesperado do valor das frases da eloqüência oficial, patriótica, procurou outra fé na Europa revolucionária. Encontrou o unanimismo de Jules Romains, de *Mort de quelqu'un*; e leu *Ulysses*. Percebeu a possibilidade de um romance fora dos moldes tradicionais. Escreveu *Manhattan Transfer*, que talvez seja sua obra-prima. Esse mosaico deliberadamente incoerente de vidas nova-iorquinas, espelho perfeito da existência nas grandes cidades, inspirou a Sinclair Lewis tanto entusiasmo que o autor de *Main Street* a caracterizou nas únicas linhas poéticas de sua vida literária inteira: "O livro compreende 25 anos de crescimento e decadência da imensa cidade de New York. Aqui está a cidade

---

305 John dos Passos, 1896-1970.

Three Soldiers (1921); *Manhattan Transfer* (1925); *USA (The 42nd Parallel,* 1930; *1919*, 1932; *The Big Money,* 1936); *Adventures of a Young Man* (1939); *Number One* (1943); *The Grand Design* (1948); *Most Likely to Succeed* (1955); *Midcentury* (1963).

J. Chamberlain: *John dos Passos. A Biographical and Critical Essay.* New York, 1939.

J. W. Beach: *American Fiction, 1920-1940.* 2.ª ed. New York, 1941.

M. Geismar: *Writers in Crisis.* Boston, 1942.

Cl.-E. Magny: *L'Age du Roman Américain.* Paris, 1948.

G. A. Astre: *John Dos Passos.* Paris, 1962.

mesma, seu cheiro, sua cor. O murmúrio das águas sujas em torno das barcas. Os arranha-céus à meia-noite, uma luz amarela num dos últimos andares revela um amor proibido ou o cansaço de um contabilista atrasado. O barulho absurdo do metrô nos subterrâneos. O cheiro da primavera nos parques que a polícia percorre. A gritaria alegre dos albatrozes nos ares e os suspiros do abandono no asilo dos que não têm outro abrigo." *Manhattan Transfer* é o romance unanimista da cidade de New York. O protesto contra esse mundo feio e cruel ainda é o do artista, do individualista. Mas pouco depois, a crise econômica explica-lhe os motivos, até então meio subconscientes, da incoerência na sua técnica novelística: este mundo é um caos; é fatalmente incoerente porque os valores que lhe apóiam a estrutura não são valores, mas mentiras. Para a desvalorização, ao "debunking" desses falsos valores serve a primeira triologia de Dos Passos: *USA*. A história econômica, social e moral dos Estados Unidos durante aqueles anos cruciais; uma série de vidas entrelaçadas, de banqueiros e datilógrafas, generais e gângsters, artistas e politiqueiros. Não foi possível enquadrar esse mundo caótico na arquitetura rigorosa que inspirara *Ulysses*. Mas foi possível usar os processos joycianos de "montagem": o que o grande irlandês fez com a linguagem, decompondo-a e recompondo-a, fez Dos Passos com a sua imensa documentação. Como um fotógrafo, pode copiar imagens em cima de imagens, as biografias imaginárias de seus personagens em cima de pedaços de biografias verdadeiras de americanos típicos, o noticiário de jornal daqueles dias em cima das nostálgicas evocações de sua mocidade. Um mosaico em formato colossal. Um panorama completo do mundo americano, mas um panorama que proclamou, como por alto-falante, uma mensagem: a desvalorização de todos os valores pela crise econômica. A fascinação da obra foi irresistível. O panorama e a mensagem impuseram-se como incontestavelmente verdadeiros. Dos Passos podia passar por criador de um novo estilo de romance. Tinha mostrado o mundo assim como é: nu. Sem tentativa qualquer de intervir. O romancista: um espectador passivo do caos. Sua revolta, como cidadão, tampouco tinha objetivo definido. A compreensão dos motivos econômicos do desastre só lhe inspirara indignação moral. Depois de ter negado todos os valores oficiais, Dos Passos negará todos os valores. Aquela originalíssima técnica novelística tornar-se-á espécie de "l art pour l'art" da negação, uma rotina. Na

segunda trilogia de romances, Dos Passos passou a atacar seus amigos da Esquerda; do volume final, *The Grand Design*, usará com a maior perfeição todos os recursos daquela técnica novelística revolucionária para atacar o "New Deal" de Roosevelt. Depois, tornou-se adepto do conservador Partido Republicano: já escreveu um romance mac-carthysta. Sobreviveu-se a si próprio. Mas nada disso deve fazer esquecer o papel da trilogia *USA* na história da literatura moderna.

O isolamento de Dos Passos na literatura norte-americana – que é uma das causas do seu triste destino – explica-se pela sua formação literária européia e pela localização européia das suas experiências decisivas. Não haveria Dos Passos sem o unanimismo dos franceses, Jules Romains sobretudo, e sem o *Ulysses* Joyce. Na Europa, Dos Passos adquiriu suas primeiras noções, inexatas, de socialismo. Na Europa experimentou a guerra, o sofrimento das massas a serviço dos grandes poderes econômicos. Na Europa aprendeu a desprezar e desmoralizar a mentira oficial das frases patrióticas. Isso foi depois de 1918. Depois de 1945, os próprios europeus passaram novamente por experiências parecidas ou iguais: Fascismo, Guerra, Resistência. Neste momento Dos Passos foi descoberto ou redescoberto na França: Sartre dedicou-lhe o ensaio incluído no volume I de *Situations*. Claude-Edmonde Magny festejou-o como o primeiro romancista americano "adulto".

Mas já o tinham descoberto os italianos: Pavese primeiro, e então Moravia, Vittorini, Bernari. Desabara o muro de mais outras falsas frases oficiais: a retórica fascista, o mito fascista. Descobriu-se a verdadeira realidade italiana.

Os primeiros escritores da Resistência italiana eram, quase todos eles, comunistas. Falavam muito dos russos, sobretudo de Gorki. Seus ambientes preferidos – os "slums" de Nápoles, os "bas-fonds" de Roma, os criminosos, mendigos e prostitutas das grandes cidades, os delinqüentes juvenis, os camponeses deslocados da Lucânia, da Basilicata, da Sicília pelo êxodo rural – tudo isso muito parecido com o mundo de Gorki. Mas é necessário fixar as diferenças. O crítico Mario Luzi[306] distinguiu bem entre

306 Mario Luzi: "L'uomo del Volga". (In: *Mattino*, 1 de dezembro de 1955.)

a criação de uma nova realidade russa por Gorki e seus discípulos russos e, por outro lado, a realidade italiana pelos neo-realistas italianos.

O mais velho dos neo-realistas italianos é Luigi Bartolini[307], que "fotografou" com olho de cineasta o submundo dos criminosos de Roma, desvendando-lhes os motivos humanos, com profunda compreensão humanitária, com humorismo sutil, com emoção de intelectual que descobre um novo continente. Desprezou o enredo, todos os artifícios literários. Parecia apenas um documento. Assim, como documento, foi *Ladri di Biciclette* filmado, "script" de Cesare Zavattini (com colaboração do próprio Bartolini), dereção de Vittorio De Sica; filmado nos próprios lugares romanos e com gente do povo nos papéis, em vez de atores. Foi a primeira grande vitória do neo-realismo.

Os filmes de De Sica, Rossellini, Visconti conquistaram o mundo. O neo-realismo parecia, antes de tudo, uma orientação cinematográfica. Mas não demorou a descoberta da prioridade do movimento literário e da indiscutível prioridade cronológica de Moravia.

Cabe a Alberto Moravia[308] e ao seu romance *Gli Indifferenti* a prioridade cronológica do movimento neo-realista: a obra é anterior de 16 anos à eclosão do neo-realismo depois da queda do fascismo. Já não é neo-naturalista. Não expõe documentação sociológica nem a põe em ordem conforme supostas leis sociais: conta sua história com o ritmo rápido da própria vida; concede, no seu enredo, papel desproporcional ao acaso, assim como acontece na vida. Moravia chegou a proclamar que não quis

---

307 Luigi Bartolini, 1892-1963.
Ladri di biciclette (1945).

308 Alberto Moravia (pseudônimo de Alberto Pincherle), 1907-1990.
Gli Indifferenti (1929); *Le ambizioni sbagliate* (1935); *L'Imbroglio* (1937); *La Mascherata* (1941); *Agostino* (1944); *La Romana* (1947); *La Disubbidienza* (1948); *L'Amore coniugale* (1949); *Il Conformista* (1952); *Racconti* (1952); *La Provinciale* (1953); *Racconti romani* (1954); *Il Disprezo* (1955); *L'Epidemia* (1956); *La Ciociara* (1957); *La noia* (1961); etc.
L. Russo: "Alberto Moravia, scrittore senza storia". (In: *Belfagor*, março de 1946.)
F. Flora: *Scrittori italiani contemporanei.* Pisa, 1952.
E. De Michelis: *Introduzione a Moravia.* Firenze, 1955.
A. Limentani: *Alberto Moravia tra esistenza e realtà.* Venezia, 1962.

fazer literatura, mas "antiliteratura". Mas não foi capaz, assim como ninguém seria capaz de guardar objetividade completa. A crítica percebeu cedo a intromissão de elementos autobiográficos que inspiram ódio, rancores, náuseas ao autor: recordações de adolescência desolada e a obsessão com os problemas do sexo, que o romancista considera como jogo e luta de atração e repulsa mútuas, fantasiadas de amor, paixão e instinto. Afinal, todas as paixões, assim como as ambições, os ideais, os desejos e idéias são meras máscaras no baile à fantasia da sociedade moderna. Surge o problema – o problema próprio de toda grande literatura novelística desde Cervantes – de Aparência e Realidade. Mas o naturalismo, acreditando na verdade literal da sua documentação, desconhece esse problema, que se tornou urgente, na Itália moderna, como neo-realismo. A primeira contribuição característica de Moravia para o neo-realismo são seus títulos, magistralmente inventados: *Os Indiferentes*; *As ambições frustradas*; *A Confusão*: *O baile à fantasia*; *A Desobediência*; *O Conformista*; *O Desprezo*; *A Epidemia*. Bastam esses títulos para definir o mundo de Moravia. Parece espelho da sociedade italiana moderna, da qual o autor seria o Petrônio, o da burguesia e o dos pitorescos e picarescos "bas-fonds" da Cidade Eterna, nos *Racconti romani*; só assim se explica a audácia de chamar a prostituta Adriana simplesmente *La Romana*. Realmente, todos os elementos de que se compõe o mundo de Moravia são tirados da realidade. Mas o conjunto não se parece com o mundo real. É uma visão repugnante do autor, um "mundo" à parte, cuja atmosfera é quase irrespirável, pela ausência de qualquer critério moral. Já nos *Indiferentes* não houve nenhum personagem "bom". No *Conformista* são igualmente corrompidos os fascistas e os antifascistas. No fim desses romances acendem-se surpreendentemente luzes, que já iluminaram, em certos momentos, o coração de Adriana. Ninguém pensará em "conversão" desse observador profundamente desgostado do mundo. Contudo, sua realidade já parecia mais completa, enriquecida pela dimensão trágica. Mas obras posteriores como *Il Disprezzo* e *La Noia* demonstraram que o mundo de Moravia está irremediavelmente perdido. É um grande escritor estático.

Essa mobilidade, às vezes monotonia, é o defeito permanente do grande escritor Alberto Moravia. Surgido em momento de desespero total dos italianos, nunca aceitou a lição que Cesare Pavesse tinha tirado do seu estudo da literatura norte-americana, onde achava uma mentalidade nova, talvez bá-

bara, violenta, mas sadia e naturalmente trágica, capaz de vitalizar a literatura italiana do seu tempo, "ombrosa, nevrotica, futile, academica e disperata".

Pavese[309] é a figura trágica do neo-realismo: partiu para buscar a vida e encontrou a morte. Clamou contra a sutilidade hermética e foi poeta hermético. Protestando contra a anemia neurótica da sociedade burguesa, aderiu ao comunismo; mas uma misteriosa "affaire" de amor levou-o ao suicídio. É figura enigmática. O poeta melancólico do volume *Lavorare stanca* talvez não precisasse da influência de Hemingway para encontrar a "compensação" no culto da violência. Como romancista e contista da sua província natal, do Piemonte, é Pavese o primeiro grande regionalista moderno da literatura italiana, não indigno de figurar ao lado de Verga. Como este, era de natureza aristocrática, apiedando-se desse povo cuja miséria não encontrava outra válvula de saída senão a violência física, que tem nas obras de Pavese o poder inexorável da Fatalidade trágica. Como Verga, sentiu-se desarraigado na solidão da grande cidade; no seu romance *La luna e i falò* ocorre a frase significativa: "uma aldeia, isso é o lugar onde sempre alguém te espera". Como Verga, teve o senso do "mito", do engrandecimento das coisas simples e permanentes da vida até adquirirem tamanho sobrenatural: em *Dialoghi com Leucò* chegou a querer criar um mito moderno nos moldes antigos. Esse realita cru, o mais realista de todos, foi um poeta nostálgico ao qual a arte significava mais que a própria vida. Documento impressionante do seu itinerário em procura da "verdadeira vida" é seu diário, *Il Mestiere di vivere*. Chegou à conclusão que o sentido não se pode encontrar no "ato de escrever", mas só num "gesto" que restabelece a dignidade humana. E no dia do suicídio definiu esse "gesto", anotando no Diário: "basta un pó di coraggio. Tante donnette l'hanno fatto".

---

309 Cesare Pavese, 1908-1950.

Lavorare stanca (1936); *Paesi toui* (1941); *Ferie d'Agosto* (1946); *Il compagno* (1947); *Dialoghi con Leucò* (1947); *Prima che il gallo canti* (1949); *La bella estate* (1949); *La luna e i falò* (1950); *La letteratura americana ed altri saggi* (1951); *Il Mestiere de Vivere, Diario 1935-1950* (1952).

E. N. Girardi: *Cesare Pavese.* Milano, 1951.

F. Mollia: *Cesare Pavese.* Firenze, 1963.

O fim de Pavese lembra que o neo-realismo não foi uma erupção de vitalidade indomável, mas produto de uma crise dramática. O estilo neo-realista italiano não é caso isolado. Existem, simultaneamente ou mesmo já antes, casos paralelos em outras literaturas. Um neo-realista "avant la lettre" foi o flamengo Elsschot[310], tanto em *Villa des Roses*, de 1913, como em *Lijmen*, de 1927; no longo intervalo entre essas duas obras não escreveu nada, profundamente desanimado pela crítica que não conseguiu achar coisa alguma nos seus romances de vidas pequenas e mesquinhas, quase sem enredo, triviais como a própria vida mas transfiguradas pelo humorismo amargo e nostálgico. Grande escritor, tragicamente isolado. Neo-realismo "avant la lettre" também se encontra em alguns "populistes" franceses, dos quais de longe o mais importante é Guilloux[311]: outro isolado, mais apreciado na Inglaterra do que na própria França. É um esquerdista, influenciado por Gorki e as idéias de Romain Rolland. Seus romances são volumosos e altamente organizados: *Le Sang noir* é o panorama completo da vida numa cidade francesa de província durante a Primeira Guerra Mundial. Todos os pormenores, até os personagens são tirados da realidade. Joyce não descreveu com maior minúcia sua cidade de Dublin do que Guilloux a cidade de St. Brieux, na qual nasceu e passou por toda a miséria e humilhações da vida do pobre. É um grande intelectual e um grande escritor que sabe criar atmosfera; mas não quis ou não pôde criar outra atmosfera que a da própria vida. *Le Sang noir*, *Maison du peuple*, o romance do operariado socialista, e *Le jeu de patience* são obras que o futuro terá de conservar e apreciar.

Mas é na Itália que o neo-realismo adquiriu sua violenta culminância, porque estava atingida, pela crise, a própria substância da Itália; o fascismo e a resistência moral e intelectual que precedeu a resistência física dos "partiggiani" criaram um abismo entre o "pays legal" do regime, que não era realidade, e o "pays réel" dos resistentes, que não tinha existência legal.

---

310 Willem Elsschot (pseudônimo de Alphons de Ridder), 1882-1960.
Villa des roses (1913); *Lijmen* (1927); *Kaas* (1933); *Tsjip* (1934); *Pensioen* (1937).
F. Smits: *Willem Elsschot.* Brussels, 1952.

311 Louis Guilloux, 1899-1980.
La Maison du Peuple (1927); *Le Sang noir* (1935); *Le jeu de patience* (1949); *Les batailles perdues* (1960).

Depois, caiu o fascismo; mas a conseqüência imediata da libertação foi a ocupação estrangeira. Os acontecimentos perturbaram a consciência da nação. A Verdade parecia diferente da Realidade. Mas essa diferença é o grande problema do gênero "romance", desde o *Don Quixote*. Desse modo, a crise italiana produziu clima favorável à criação novelística. Partiu-se da realidade, em procura de uma realidade mais verdadeira: a do neo-realismo.

Prelúdios da crise foram a poesia hermética, cuja "realidade mais verdadeira" se afastara perigosamente da vida, e a literatura antifascista de Silone, que viveu então no exílio e continuará, depois, a viver dentro da Itália no exílio da sua alta exigência moral e da sua linguagem, separada da língua do povo e da língua da poesia. Esse problema lingüístico é de importância fundamental na história do neo-realismo: não foi possível atingir, antes de resolvê-lo, a plena realidade.

A guerra e a guerrilha dos resistentes desencadearam a violência com a qual Pavese sonhara. Lutas e sofrimentos da população civil no Norte da península enchem os romances de Giuseppe Berto. A resistência e a guerra na Sicília foram a matéria-prima de Vittorini[312]: grande conhecedor da literatura norte-americana, influenciado por Faulkner, estava ele obsediado pelo problema do Mal que se lhe apresentava em forma da opressão dos homens pelos bestiais não-homens; *Uomini e no*, o solecismo violento desse título caracteriza bem o estilo de Vittorini, comunista militante que é, no fundo, um poeta hermético, deformador e transfigurador da realidade. Abandonando, depois, o comunismo, encontrou em *Le donne di Messina* um admirável equilíbrio moral e poético.

A tempestade parece passado nas obras de Pratolini[313], embora seus primeiros romances ainda fossem escritos sob o domínio fascista

---

312 Elio Vittorini, 1908-1966.
Conversazione in Sicilia (1941); *Uomini e no* (1945); *Il Sempione estrizza l'occhio al Frejus* (1947); *Le donne di Messina* (1949).

313 Vasco Pratolini, 1913-1991.
Il tappeto verde (1941); *Via dei Magazzini* (1942); *Il Quartiere* (1944); *Cronaca familiare* (1947); *Cronache di poveri amanti* (1947); *Un eroe del nostro tempo* (1948); *Le ragazze di Sanfrediano* (1949); *Metello* (1955); *Lo scialo* (1960).
F. Flora: *Scrittori italiani contemporanei.* Pisa, 1952.

e os outros, até *Metello* e *Lo scialo*, também fossem quase contemporâneos. Toda a arte de ficção de Pratolini é autobiográfica: nutrida pelas experiências de proletário florentino, as recordações de família e dos primeiros amores, as privações e humilhações do pobre que passou, como um Gorki italiano, pelas mais diversas profissões até chegar à expressão literária. Acontece que o bairro proletário em que Pratolini nasceu e viveu está situado entre os grandes monumentos do passado florentino, entre o Palazzo Vecchio e a Piazza Santa Croce. Mas os turistas não conhecem a humilde e miserável Via del Corno, na qual, a obra-prima *Cronache di poveri amanti*, os proletários florentinos lutam desesperada e tragicamente contra o terrorismo fascista. "Pietà e arte", assim foi Pratolini caracterizado. Sua "pietà" era, então, a fé no comunismo. Sua arte é a da sua cidade: pois esse proletário, que tarde chegou a aprender o alfabeto, dominou de maneira admirável a cultura italiana. Até uma obra menos bem sucedida como o romance humorístico *Le ragazze di Sanfrediano* dá testemunho disso: sente-se nela a herança da novelística florentina de Boccaccio. Para Pratolini, que nasceu com a língua florentina como dialeto, não existe o problema fundamental da linguagem: a fala dos seus proletários é a de Dante. Do mundo das recordações pessoais saiu Pratolini no romance *Metello*, primeiro de uma série que compreende a vida e luta do proletariado florentino durante a primeira metade do século XX. A polêmica em torno dessa obra capital – e do segundo volume, *Lo scialo* – serviu para esclarecer o caminho tortuoso do escritor: quando comunista, evocava seu mundo de recordações em "prosa d'arte"; hoje, politicamente moderado, usa os recursos do neo-realismo para dar um fundamento histórico ao seu mundo. No meio entre a "pietà" política e a "arte" poética Pratolini criou as obras "clássicas" do neo-realismo.

Pratolini em Florença, Pavese no Piemonte, Bartolini e Moravia em Roma – mas o neo-realismo é, antes de tudo, movimento do Sul do país. Há decênios, estadistas como Sonnino e poetas como Di Giacomo, sociólogos como Giustino Fortunato, economistas, jornalistas tinham chamado a atenção para a "Questione meridionale": o problema de Nápoles e da Calábria, Lucânia, Brasilicata, Sicília, a parte mais populosa do país, separada do Norte pela história e tradições diferentes,

sufocada por miséria lamentável, desemprego permanente, analfabetismo, superstições, abusos do latifúndio, bandoleirismo e o resto. No entanto, em Roma, em Florença, em Milão não se conhecia realmente o Sul; como se fosse país estrangeiro, exótico, do qual os turistas apenas apreciavam o céu eternamente azul, como nos cartões-postais, e o folclore pitoresco.

O Sul foi revelado aos próprios italianos por Carlo Levi[314], antifascista piemontês que passara os últimos anos do regime como desterrado na Lucânia, entre camponeses paupérrimos e supersticiosos, ignorando todos os recursos da civilização e até o cristianismo. *Cristo s'è fermato a Eboli* (*O Cristo parou em Eboli*) é mais que uma grande reportagem: assustou a Itália. Inspirou a muitos escritores novos do Sul a coragem para dizer a verdade. Foi um livro-pioneiro do neo-realismo.

Já houve algo como uma tradição neo-realista em Nápoles, desde os últimos anos do fascismo. Em plena ditadura conseguiu Bernari[315] publicar o livro *Ter operai,* de tendência francamente esquerdista. *Prologo alle tenebre* é um panorama de Nápoles nos últimos tempos do regime: é o ambiente sinistro de várias tragédias pessoais, engenhosamente entrelaçadas. *Vesuvio e Pane*, porém, é uma grande comédia em forma de romance, a Nápoles do primeiro pós-guerra, narrada com extraordinária virtuosidade lingüística. Muito mais simples, mais "neo-realista" é a arte de Marotta[316]: dispensa o dialeto e dispensa as artes de composição para só extrair, com funda simpatia humana, aspectos da simples vida napolitana; os estrangeiros gostaram muito e teriam gostado mais, se Marotta não apresentasse com preferência o lado triste e cinzento da vida na cidade das canções populares. O mais novo dos napolitanos é Domenico Rea[317], contista da

---

314 Carlo Levi, 1902-1975.
Cristo s'è fermato a Eboli (1946).

315 Carlo Bernari, 1909-1992.
Tre operai (1934); *Tre casi sospetti* (1946); *Prologo alle tenebre* (1947); *Vesuvio e pane* (1953).

316 Giuseppe Marotta, 1902-1963.
Oro di Napoli (1947); *San Gennaro non dice mai no* (1948); *Salute a noi* (1955).

317 Domenico Rea, 1921-1994.
Spaccanapoli (1947); *Gesù, fate luce* (1950); *Quel che vide Cummeo* (1955).

triste vida popular em linguagem que lembra a suntuosa arte barroca: é este mais um aspecto, até agora pouco conhecido, da milenar cidade. Rea é grande artista; atrás das suas artes estilísticas esconde-se a profunda emoção de “ironie et pitié”.

O grande neo-realista da Sicília, ao lado de Vittorini, seria Brancati[318], se sua arte não tivesse sensivelmente transcendido os limites daquele estilo. Foi um grande humorista satírico, tendo aprendido em Gogol os recursos literários para ridicularizar um regime tirânico. *Il vecchio con gli stivali* é uma dos obras mais pungentes da literatura italiana contemporânea: a história do velho funcionário antifascista que, só para não perder o pão e cedendo à mais forte coação pelo prefeito fascista, entra, enfim, no partido; depois da libertação é julgado, como fascista, por um tribunal popular ao qual preside, como chefe da Resistência na região, aquele prefeito, agora ex-fascita. A sátira foi para Brancati uma arma para defender a dignidade humana; e não só contra um regime político. Seus romances satirizaram impiedosamente dois grandes males permanentes da vida siciliana: o latifúndio e a corrupção moral pelo donjuanismo, em que Brancati reconheceu a última forma do mandonismo feudal. A última obra, *Paolo il caldo*, a história da decadência e do fim de um homem desses, virou tragédia sombria.

Na Calábria, terra de Corrado Alvaro, tem Fortunato Seminara[319] descrito a luta desesperada dos camponeses pobres pela propriedade da terra pobre. Com Rocco Scotellaro[320], que foi prefeito comunista de um município da Lucânia, da terra descoberta por Carlo Levi, perdeu o neorealismo uma das suas maiores promessas. É difícil decidir qual das duas obras é mais “verdadeira”: o romance *L’Uva Puttanella* ou o estudo sociológico *Contadini del Sud*. E nos versos do volume *È fatto giorno*, Scotellaro abrira as possibilidades de uma poesia realista, na sucessão de Pavese.

---

318 Vitaliano Brancati, 1907-1954.
Don Giovanni in Sicilia (1941); *Il vecchio con gli stivali* (1945); *Il Bell’Antonio* (1949); *Paolo il caldo* (1955).

319 Fortunato Seminara, 1923-1984.
Il vento nell’ uliveto (1951); *La Masseria* (1952).

320 Rocco Scotellaro, 1924-1953.
Contadini del Sud (1954); *È fatto giorno* (1954); *L’Uva Puttanella* (1955).

Uma última fase do neo-realismo foi iniciada por Pier Paolo Pasolini[321], que irrompeu na vida literária italiana como um "enfant terrible". Foi discípulo de Moravia, como escritor. Mas ideologicamente aderiu ao comunismo que é para ele, como para seu mestre Antonio Gramsci, uma doutrina universal filosófica. *Ragazzi di vita* é francamente picaresco. Usa com virtuosismo o dialeto de Roma, assim como Pasolini usou em suas poesias outros dialetos da península: fortemente influenciado pelas experiências lingüísticas de Gadda, e não desprezava o hermetismo da expressão, mas sem perder jamais a virulência da polêmica, que o tornou famoso como cineasta.

Parecem esgotadas as possibilidades do neo-realismo italiano. Falou-se mesmo em "fim do neo-realismo", a propósito de Cassola[322], mas essa afirmação não se refere ao valor da obra do escritor. Ao contrário: pela sinceridade da análise psicológica, pela coerência da estrutura, pela segurança da linguagem é Cassola um dos maiores representantes do neo-realismo.

É o primeiro entre os neo-realistas cujos personagens, gente simples de povo simples, não são artificialmente sofisticados pela participação na Resistência ao lado dos intelectuais. Toda essa literatura italiana de pós-guerra sofre de um defeito que na Obra de Cassola é revelado e superado: a discrepância entre o intelectualismo dos escritores e o simplismo dos seus temas. Só a esse respeito se pode falar, depois de Cassola, em "fim do Neo-realismo". O crítico cinematográfico inglês Eric Rhode escreveu uma interpretação da última fase do cinema neo-realista italiano[323], que também vale para a literatura: a realidade social é mais complexa do que a teoria do movimento acreditava; para dominá-la, não basta a elaboração de temas simplistas por escritores intelectuais nem a orientação por uma ideologia

---

321 Pier Paolo Pasolini, 1922-1975.
La meglio gioventú (1954); *Canto popolare* (1954); *Ragazzi di vita* (1955); *Le cenere di Gramsci* (1957); *Una vita violenta* (1959).
G. C. Ferretti: *Letteratura e ideologia.* Roma, 1964.

322 Carlo Cassola, 1917-1987.
La ragazza di Bube (1960); *Un cuore arido* (1961).
G. C. Ferretti:*Letteratura e ideologia.* Roma, 1964.

323 E. Rhode: "Why Neo-Realism Failed?" (In: *Sight and Sound*. XXX/1, 1960.)

(no caso, a comunista). A realidade não pode ser transformada em obra de arte sem uma dose de deformação. Mas o ideal dos neo-realistas fora justamente este: não deformar a realidade.

Com o "fim do neo-realismo" o primeiro lugar foi ocupado, desde 1958, pelo velho mestre que durante anos tinha "invisivelmente" influenciado os outros, ficando na sombra: pois Gadda[324] é verdadeiro mestre de deformação da realidade. Muito tarde veio Gadda a dedicar-se à literatura; e durante mais de vinte anos experimentou, com os vários dialetos da península para criar uma língua adaptada à realidade italiana; experimentou, igualmente, com regionalismos lombardos, com análises psicológicas, com literatura de alusões antifascistas, em pleno regime fascista. Completou poucas obras e semeou muitas sugestões que foram aproveitadas pelos outros, de Moravia até Pasolini. Enfim saiu em volume, em 1958, a obra-prima: *Quel pasticciaccio brutto de Via Merulana*, já publicada numa revista em 1946, mas que ficou então quase despercebida. É, na aparência, um romance policial; mas na verdade não é romance nenhum, sendo de importância secundária o enredo; é um panorama monumental da sociedade romana de todas as classes em determinado momento do regime fascista, escrito numa língua na qual se misturam vários dialetos com a retórica ironicamente empregada do italiano literário e com a gíria da vida moderna; uma obra que poderia ser de um Rabelais de hoje ou de um Joyce da Renascença. Obra *sui generis*, como *Ulysses*, e como este uma obra capital da literatura do século XX. Na evolução da ficção italiana, significa realmente o fim do neo-realismo e o início de uma fase de realismo mágico e super-realista. Caso típico dessa evolução é o de Italo Calvino[325], que começou com um romance da Resistência (*Il sentiero dei nidi di ragno*) e depois enveredou para os caminhos do realismo mágico.

---

324 Carlo Emilio Gadda, 1893-1973.
La Madonna dei Filosofi (1931); *Il Castello di Udine* (1934); *L'Adalgisa* (1944); *Quel pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1958); *La cognizione del dolore* (1963).
G. Barbari Squarotti: *Gadda: l'irrisione, il dolore in poesia e narrative del Novecento.* Milano, 1967.

325 V. nota 356.

Não consta que o neo-realismo italiano tenha encontrado repercussão na Espanha. É mesmo improvável, considerando-se o rigor da censura franquista. Mas é tanto mais notável o paralelismo entre aquele movimento literário italiano e, por outro lado, aquilo que na Espanha chamam de "tremendismo": isto é, a preferência pelos aspectos tremendos da vida, considerados como se fossem os mais normais. Esse neo-realismo espanhol começou durante a crise da guerra civil, bem comparável à crise italiana de 1943 e 1944. Seu primeiro grande representante é Arturo Barea[326]. A trilogia de romances autobiográficos, *La forja de un rebelde*, é ou antes foi um "work in progress": o autor o escreveu imediatamente durante as respectivas fases de sua vida. Barea não admite literatura senão esta: ação física e conquista de autoconsciência, pela "ação" literária, ao mesmo tempo; qualquer outra literatura seria hoje fútil e impossível. Essa atitude antiliterária repugnou aos intelectuais: custaram eles a reconhecer o grande valor desse autodidata, que é, no entanto, discípulo autêntico do grande antiliterato da geração de 1898: Pio Baroja. Apenas, Barea viveu realmente a vida de conspirador e combatente que o autor das *Memorias de un hombre de acción* "apenas" escreveu.

Barea exilou-se: em Londres escreveu o prefácio da edição argentina da obra-prima de Camilo José Cela[327]: *La Colmena*. O fato de aquele republicano exilado prefaciar a obra de um autor que então pertencia à Falange é altamente significativo: não no sentido de que se teria lançado uma ponte sobre o abismo entre as duas literaturas espanholas, a de dentro e a de fora; mas para identificar o neo-realismo de Barea e o de Cela, que também deve muito a Baroja. Como este, Cela não acredita na sobrevivência e na razão de ser da literatura "acadêmica" ou "poética"

326 Arturo Barea, 1897-1957.
La forja de un rebelde (*La Forja,* 1942; *La ruta,* 1943; *La llama,* 1946; edição completa, 1952).

327 Camilo José Cela, 1916-2002.
La familia de Pascual Duarte (1942); *Pabellón de reposo* (1943); *El Nuevo Lazarillo* (1944); *La Colmena* (1952); *La Catira* (1956).
A. Barea: *Prólogo de "La Colmena".* Buenos Aires, 1952.
P. Ilie: *La novelística de Camilo José Cela.* Madrid, 1963.

nos dias de hoje. Tampouco quer abrandar ou enfeitar os fatos nus e crus, nem impor-lhes a falsa aparência de composição literária, bem organizada. Mas não renega de todo os laços da tradição. *A família de Pascual Duarte* é um quadro tremendo da tradicional violência espanhola; criou-se então, o termo "tremendismo". *El nuevo Lazarillo* retoma a tradição picaresca. A crise material e espiritual dos anos depois da guerra civil criou uma população inteira de pobres e empobrecidos que lutam picarescamente pela sobrevivência. É este o tema de *La Colmena*, a epopéia deliberadamente incoerente da miséria madrilenha depois de 1940, mosaico de vidas fragmentárias em torno do miserável café na Puerta del Sol como centro de atração e repulsa. Obra sem idéias nem esperanças porque a realidade não oferece idéias nem espernças. Assim é mesmo a vida. É a verdade; por isso, o republicano Barea podia assinar a verdade do falangista Cela.

Também foi batizado "tremendista" o primeiro romance, *Nada*, de Carmem Laforet[328], porque a escritora, então de apenas 24 anos de idade, apresentou um quadro inusitado e chocante da vida de família. Suas obras têm evidentemente fundo autobiográfico; é uma tradição que, assim como a picaresca, ressuscitou o neo-realismo. O *pendant* italiano de Carmen Laforet é Natalia Ginzburg[329], que conta com sóbria objetividade antiemocional as modestas alegrias e grandes tristezas de sua família, perseguida pelos fascistas porque são antifascistas e judeus.

É evidente que neo-realismo e "tremendismo" não são sinônimos, mas só fenômenos paralelos. Os neo-realistas não aprovariam a tendência "tremendista" de assustar os leitores. Antes, ao contrário, procuram apresentar o extraordinário como se fosse coisa comum. É essa a diretriz de Max Aub[330], espanhol de origem alemã e francesa, a escrever, em contos magistrais e em uma grande trilogia de romances, a história da guerra civil espanhola. Aub vive no exílio. Dentro da Espanha, a censura não permitiu

---

328 Carmen Laforet, 1921-2004.
Nada (1945); *La isla y los demonios* (1952); *La mujer nueva* (1955).

329 Natalia Ginzburg, 1916-1991.
Tutti i nostri ieri (1947); *Lessico de família* (1961).

330 Max Aub, 1903-1972.
Campo Cerrado (1943); *Campo de Sangre* (1945); *Campo abierto* (1951).

tratamento tão objetivo, embora humanamente emocionado, do passado recente. Contudo, Ana Maria Matute[331] descreveu, com fina sensibilidade, o triste destino dos filhos do grande conflito.

Dentro da Espanha, um grupo de ficcionistas neo-realistas enfrentou a censura e os outros rigores do regime franquista, desvendando a decomposição moral atrás da fachada moralista e revelando a triste situação do proletariado. O primeiro tema, sobretudo com respeito à mocidade sem orientação, é o de Juan Goytisolo[332], o mais destemido oposicionista entre todos eles. O segundo tema é o de Aldecoa[333], romancista dos operários e dos pescadores. O operariado de Madri encontrou seu ficcionista em Sánchez Ferlosio[334], talvez o maior de todos eles: sua obra-prima *El Jarama* é o quadro perfeito de uma vida sem sentido e sem esperança. A um pessimismo algo kafkiano também se entregou Miguel Delibes[335] depois de ter descrito a vida sonolenta na velha cidade de Valladolid.

*

O limite do neo-realismo foi a incapacidade – ou antes, a não-vontade – dos neo-realistas de deformar a realidade. Essa deformação intencional pode ser seletiva, como no realismo tradicional, ou ideológica, como no realismo socialista. Também poderia ser fantástica ou, como por volta de 1930 se dizia, "mágica". Os críticos de várias literaturas, especialmente da alemã, da italiana e das literaturas escandinavas, acreditavam verificar esse "realismo mágico". Não foi possível defini-lo. Um exemplo basta, porém, para esclarecer: os temas de Faulkner são os mesmos de Caldwell; o

---

331 Ana Maria Matute, 1926.
En esta tierra (1953); *Los hijos muertos* (1958); *Primera memoria* (1959).

332 Juan Goytisolo, 1931.
Juegos de mano (1954); *Duelo en el paraiso* (1955); *Fiestas* (1956).

333 Ignacio Aldecoa, 1925-1969.
El fulgor y la sangre (1954); *Gran sol* (1957).

334 Rafael Sánchez Ferlosio, 1927.
Industrias y andanzas de Alfanhui (1952); *El Jarama* (1955).

335 Miguel Delibes, 1920.
La hoja roja (1958); *La parabola del náufrago* (1969).

ambiente é o mesmo. Mas Caldwell é realista e Faulkner cria em torno de sua realidade uma aura mágica. "Realista mágico" é um Truman Capote; também, até certo ponto, Thomas Wolfe. "Realismo mágico" existe nas obras ou determina obra de autores diferentes como os "ruralistas" italianos Pea e Alvaro, o poeta-romancista-panfletista guatemalteco Asturias, o fantástico humorista sueco Hjalmar Berman, o realista-socialista Graciliano Ramos; e, enfim, verifica-se que um "realismo mágico", como estilo, não existe. Trata-se, apenas, de uma tendência estilística (estilo no sentido mais amplo da palavra) em muitos contemporâneos diferentes, corrente que desemboca em literatura fantástica. Escrever uma história do realismo mágico seria impossível: a não ser uma série de monografias sobre seus representantes.

A primeira descoberta dos "mágicos" foi a de esquecidos estratos de consciência e até de religiões esquecidas debaixo da superfície civilizada, sobretudo em populações rurais de regiões atrasadas e menos acessíveis. Quase ao mesmo tempo a bruxaria e outras superstições foram identificadas como resíduos de religiões pré-cristãs, por Margaret Alice Murray em *The Witchcult in Wertern Europe* (1921).

Depois de ter colaborado com Stravinsky em versão moderna de superstições russas (*L'Histore du Soldat*), Ramuz[336] descobriu "la grande peur dans la montagne", dos povos de sua terra suíça. Foi inimigo declarado de Paris, da grande cidade, e da própria Suíça moderna. Viveu nele algo da hostilidade contra a civilização, do seu conterrâneo Rousseau. No romance histórico *La Guerre aux Papiers* descreveu uma revolta dos camponeses do Vaudois, em 1810, que queimaram os arquivos da Administração e da Justiça para libertar-se. Foi espécie de anarquista de fundo religioso.

Mentalidade semelhante, embora muito atenuada, inspira os romances de Giono[337], que descobriu na Provença os encantos heróicos e idílicos da *Odisséia*. Também lança sermões de pacifismo tolstoiano

---

336 Cf. nota 189.

337 Jean Giono, 1895-1970.

Colline (1929); *Le grand Troupeau* (1931); *Églogues* (1952); *Le chant du monde* (1934); *Que ma joie demeure* (1935); *Triomphe de la vie* (1942); *Les âmes fortes* (1949); *Les grands chemins* (1951).

C. Michelfelder: *Jean Giono et les religions de la terre.* Paris, 1938.

Cl. Chouez: *Jean Giono.* Paris, 1955.

contra o mundo corrupto das cidades. Mas não é um bárbaro nórdico. É um espírito mediterrâneo; e a diferença entre Ramuz e ele é exatamente aquela entre as montanhas sombrias da Suíça Francesa e a paisagem risonha e bucólica da Provença. Mas nessa paisagem também é possível ver espectros remanescentes das velhas religiões mediterrâneas, que não eram das mais mansas; a tauromaquia é um desses resíduos. O provençal Henri Bosco[338] tem usado, com mão de poeta, o folclore da sua terra para construir um mundo altamente fantástico. As superstições da gente mediterrânea também povoam os contos e romances do italiano Enrico Pea[339], que é um escritor excepcional em todos os sentidos. Seu mundo é o de uma Toscana pré-clássica, arcaica, rústica; mas seu estilo é elaborado e até requintado. Este fato surpreende mais quando se sabe do passado do escritor: filho de um trabalhador rural, tornou-se vagabundo, depois marujo, estivador no Egito, ferroviário; só com 20 anos de idade aprendeu a ler e escrever. Com frieza distante descreve a violência habitual da gente baixa toscana; certas páginas leram-se, por volta de 1930, como sátiras contra a violência fascista, ou então como cânticos a essa violência.

Superstições populares e esquecidos ritos mágicos também apareceram nos romances rústicos da inglesa Mary Webb[340], surpreendendo o público inglês que não suspeitara da existência daquilo na paisagem pacata e entre as fábricas modernas do Shropshire. Um elogio do primeiro-ministro Stanley Baldwin causou o sucesso da modesta escritora. Mas não foram oficialmente elogiadas as obras dos estranhos irmãos Powys, nas quais aqueles resíduos do paganismo céltico figuram com

---

338 Henri Bosco, 1888-1975.
Le Mas Théotime (1945); *Le jardin d'Hyacinthe* (1946); *Malicroix* (1948).

339 Enrico Pea, 1881-1958.
Moscardino (1922); *Il volto santo* (1924); *Il servitore del Diavolo* (1931); *Il forestiero* (1937); *La Maremmana* (1938); *Lisetta* (1946).
P. Pancrazi: *Scrittori italiani del Novecento.* Bari, 1934.
U. Olobardi: *Saggio sul Tozzi e sul Pea.* Pisa, 1940.

340 Mary Webb, 1883-1927.
The Golden Arrow (1916); *Gone to Earth* (1917); *Precious Bane* (1924).
Th. Moult: *Mary Webb, her Life and Work.* London, 1932.

força muito maior. Os três irmãos descendem, do lado paterno, do poeta Cowper, que ficou, pela melancolia religiosa, louco: entre os antepassados da mãe há o grande poeta Donne, não menos religioso e espírito tanto mais paradoxal. O mais velho dos irmãos, Llewellyn Powys, foi um esteta afrancesado, imoralista que escandalizou a Inglaterra dos anos de 1890. O segundo, John Cowper Powys[341], é o Ramuz inglês: em escritos filosóficos defendeu a "barbárie" contra a civilização científico-técnica. No romance *Wolf Solent* descreveu uma série de perturbações demoníacas numa aldeia inglesa; e em outro, *A Glastonbury Romance*, a empresa comercial organizada para celebrar festivais no lugar do suposto túmulo do rei Artur, transforma-se imperceptivelmente em ordem ocultista para revivificar a velha religião cética. Entre as obras do mais novo dos irmãos, Theodore Francis Powys[342] destaca-se *The Only Penitent:* um vigário de aldeia inglesa tenta em vão combater as forças demoníacas que perturbam seus paroquianos; ninguém quer aproximar-se do confessionário que mandou construir na igreja; enfim, na solidão de uma tarde de domingo, aparece-lhe "o único penitente", acusando-se como responsável por todos os crimes e desgraças neste mundo, e enfim declara seu nome: é Deus.

Como "realista mágico" também foi definido o italiano Corrado Alvaro[343]. Consideravam-no inicialmente como regionalista e, mais tarde, como precursor do neo-realismo, porque o tema da maior parte das suas obras é a vida das populações rurais na sua província natal, a Calábria. A influência de Verga, evidente nos começos, e a descrição impiedosa da pressão feudal e da miséria física e moral daquela gente

---

341 John Cowper Powys, 1872-1963.
The Meaning of Culture (1929); *Wolf Solent* (1929); *A Glastonbury Romance* (1933).

342 Theodore Francis Powys, 1875-1953.
Mr. Weston's Good Wine (1927); *The Only Penitent* (1931).

343 Corrado Alvaro, 1895-1956.
L'uomo nel labirinto (1926); *L'amata alla finestra* (1929); *Gente in Aspromonte* (1930); *Vent'anni* (1930); *Il mare* (1934); *L'Uomo è forte* (1938); *Quasi una vita* (1951); *75 racconti* (1955).
A. Consiglio: *Studi de poesia.* Firenze, 1934.
G. De Robertis: *Scrittori italiani del Novecento.* Firenze, 1940.

fez lembrar o naturalismo. Mas o fino crítico Momigliano observou logo a diferença: os movimentos quase hieráticos, a atmosfera onírica, a irrealidade fantástica dessa realidade tão fielmente observada. Mas um Corrado Alvaro não se entregaria a fantasias irresponsáveis; antes, deformaria a realidade com objetivo certo. Esse objetivo pode ter sido de ordem política: pois em 1938, no romance *L'Uomo è forte*, criou Alvaro os símbolos da vida angustiada num Estado totalitário: seria a Rússia bolchevista, mas também foi possível interpretar a alegoria como relativa à Itália fascista. E muitos anos mais tarde publicou Alvaro *Quasi una vita*, seu diário secreto entre os anos de 1927 e 1947, testemunho de um esforço heróico de conservar a integridade moral, em tempos violentos e corrompidos.

*

Não se poderia escrever a história da literatura do século XX sem colocar num dos epicentros a influência imensa da psicanálise. Quando Sigmund Freud morreu, em 1939, o poeta inglês Auden disse em seu necrológico poético:

> "To us he is no more a person
> Now but a whole climate of opinion."

Freud modificou o "clima", a atmosfera do mundo moral. Forneceu novos temas e novos métodos de compreensão psicológica à maior parte dos escritores da nossa época: sem a psicanálise seria impossível a literatura de Thomas Mann, Hesse, Svevo, Sartre, Gide, Joyce e tantos outros. Um dos efeitos literários mais pungentes da psicanálise foi a franqueza inteira da linguagem, a liberdade de dizer tudo aquilo que fora tabu no século passado. Também contribuiu para tanto a influência de escritores que, como D. H. Lawrence, rejeitaram a doutrina de Freud. O elemento comum é o reconhecimento da importância do instinto sexual para a condição humana, seja no sentido de racionalizá-lo, como exigia Freud, seja no sentido de transformar o Sexo em objeto de um culto. Surgiu uma nova literatura erótica, que ninguém tem o direito de chamar de pornográfica.

O ato sexual é para Henry Miller[344] um rito sacro, simbolizando mistérios cósmicos: no fundo, é este o único conteúdo consciente de sua vida, que ele descreveu numa série de livros, todos autobiográficos: a luta dura contra o puritanismo norte-americano em sua mocidade; depois, a liberdade total durante os anos de sua permanência em Paris, liberdade pela qual ele tinha de pagar o preço da pobreza, miséria e humilhações. Sua ambição foi a de dizer aquilo que os livros dos outros omitem. Daí a quase obsessão da obscenidade. Mas Miller não é obsceno para "épater le bourgeois". Sabe ironizar-se a si próprio, e em sua Paris que parece povoada só de prostitutas e mendigos como ele próprio e seus amigos americanos, não faltam as luzes de um humorismo sarcástico, sem o qual seu estilo não seria o que é: o retrato completo de um homem com quem a literatura parece começar de novo. Pelo menos *Tropic of Cancer* é uma obra-prima. Depois, Miller se repetiu muito, e seu egotismo que coloca seu próprio eu no centro do seu mundo, ao passo que o resto lhe é totalmente indiferente, já sugeriu muitas dúvidas críticas. Mas ninguém já lhe nega a importância histórica.

Miller exerceu forte influência. Confessa-a o poeta inglês Durrell[345]: o mundo greco-mediterrâneo, que é sua verdadeira pátria, não o transformou em pagão, mas em cultor do erotismo quente e abafado do helenismo orientalizado, para o qual o grande poeta neogrego Kavaphis o iniciou em Alexandria. Os quatro "romances de Alexandria" tornaram-se sucesso internacional, mundano.

Na América, onde durante tanto tempo os livros de Miller e Durrell estavam banidos pela censura, o russo naturalizado Nabokov[346]

---

344 Henry Miller, 1891-1980.
Tropic of Cancer (1934); *Black Spring* (1936); *Tropic of Capricorn* (1938); *Sexus* (1949); *Plexus* (1952); *Nexus* (1959); etc.
G. Orwell: *Inside the Whale.* London, 1957.
J. J. Temple: *Henry Miller.* Paris, 1966.
N. Mailer: *Genius and Lust. A Journey through the Major Novels of Henry Miller.* New York, 1976.

345 Cf. nota 35.

346 Vladimir Nabokov, 1899-1977.
Câmara Obscura (1935); *Lycak, Memory* (1951); *Lolita* (1955).

conseguiu romper a barreira, pelo estilo brilhante e fascinante, com fortes luzes satíricas, em que contou a história de amor quase patológico à criança *Lolita*. Depois, houve muitos outros que, como John Updike[347], desafiaram vitoriosamente o puritanismo; seu assunto preferido é a liberdade sexual na classe média. Função semelhante desempenhou a corajosa Anna Blaman[348] no ambiente do puritanismo holandês.

Mas os recursos da psicanálise também permitem uma radiografia satírica e fantástica das almas e da sociedade.

Se Hjalmar Bergman[349] tivesse surgido meio século antes, no tempo de Björnson, Ibsen, Brandes, Jacobsen e Strindberg, quando a literatura européia inteira "falava escandinavo", o escritor sueco seria hoje dos mais conhecidos no mundo. Mas o Norte da Europa recaiu, desde então, para posição provinciana; e o papel de Bergman na exploração da psicanálise para fins de "realismo mágico" é o de um precursor, de fama apenas nacional. No entanto, o romance *Markurrell i Wadköping* é uma obra-prima que lembra grandes nomes. Parece um romance de vida provinciana, satírico e sarcático. Mas a comicidade dos personagens é a superfície atrás da qual se escondem abismos de frustração, de decadência, de religiosidade pervertida à maneira de Joyce. Wadköping é a Dublin de Hjalmar Bergman; e a chave com que ele abriu as portas desse mundo fantástico é a psicanálise.

Psicanalista é mesmo o mais estranho de todos os escritores desse grupo: Elias Canetti[350], judeu de origem e língua materna espanhola, nascido

---

347 John Updike, 1932.
The Centaur (1963); *Couples* (1967); etc.

348 Anna Blaman, 1906-1960.
Eenzam avontuur (1948).

349 Hjalmar Bergman, 1883-1931.
Markurrell i Wadköping (1919); *Eros begravning* (1921); *Chefen fru Ingeborg* (1925); *Swedenhjelms* (1925); etc.
R. G. Berg: *Hjalmar Bergman.* Stockholm, 1935.
E. H. Linder: *Hjalmar Bergman.* Stockholm, 1940.

350 Elias Canetti, 1905-1994.
Die Hochzeit (1932); *Die Blendung* (1935; tradução inglesa: *Auto da Fé.* 1946); *Komödie der Eitelkeit* (1950); – *Masse und Macht* (1960).
J. Issacs: *An Assessement of Twentieth Century Literature.* London, 1948.

na Bulgária, formado em Viena e escrevendo em alemão; vive há anos como estudioso de psicologia na Inglaterra. Precisava-se, aliás, de um esforço de reportagem literária para identificar a personalidade desse autor esquivo. Escreveu comédias que só pertencem ao repertório de um teatro experimental. Seus estudos sobre a psicologia da massa e do poder encontram-se com pesquisas paralelas de Hermann Broch. O romance *Die Blendung* (*A cegueira*) saiu em 1935 em Viena; a tiragem inteira foi, mais tarde, destruída pelos nazistas, de modo que hoje a obra só se pode ler na tradução inglesa, autorizada pelo romancista: *Auto-da-Fé*. A propósito desse romance, críticos sérios e pouco inclinados ao entusiasmo precipitado lembraram grandes nomes: quanto à arquitetura da obra, o nome de Joyce; quanto à profundidade do pensamento, o nome de Kafka; quanto ao sentido alegórico, o de Bunyan. Essa história do Professor Kien, homem rico e erudito que só vive para seus estudos e sua biblioteca, e que, pela incompreensão e brutalidade desse mundo chega a cair para os mais baixos "bas-fonds" da condição humana, essa história é ao mesmo tempo, repelente e fascinante.

Dispensando o elemento racionalista e racionalizador da psicanálise, essa literatura torna-se francamente fantástica, neo-romântica. É uma das repercussões, embora remotas e indiretas, da mentalidade surrealista. O surrealismo retomou a tradição "gótica" de espectros, fantasmas, assombrações, transformações misteriosas de criaturas em criaturas de outra espécie. Certos esquisitões sempre tinham cultivado essa tradição: assim o belga Hellens[351], fino esteta da geração simbolista cuja obra principal é uma versão surrealista da história de Melusina. Na época entre as duas guerras foi muito lida e comentada a novela *Lady into Fox*, do inglês David Garnett[352]: um homem assiste, sem poder impedi-lo, à lenta metamorfose de sua mulher inteligente, viva, ágil e esquiva em raposa; no fim tem nos braços um animal bonito e selvagem. Assim o escritor guatemalteco Arévalo Martínez[353] já tinha apresentado sob a máscara de cavalos e cães os

---

351 Franz Hellens (pseudônimo de Franz van Ermengen), 1881-1972.
Mélusine (1920); *Réalités fantastiques* (1923-1931).
M.-J. Hachelle: *L'Oeuvre de Franz Hellens.* Bruxelles, 1937.

352 David Garnett, 1892-1981.
Lady into Fox (1922); *A Man in the Zoo* (1924).

353 Cf. "O simbolismo", nota 137.

poetas latino-americanos e, fantasiados de tigres e gigantescas serpentes, os ditadores da sua terra.

Com significação mais profunda surge o mesmo motivo, o de transformação de um homem em inseto, na *Metamorfose* de Kafka. O motivo pirandelliano da duvidosa identidade pessoal também aparece no volume *Syv fantastike fortöllinger* (*Sete contos fantásticos*), da escritora dinamarquesa Karen Blixen[354], que, usando o pseudônimo Isaak Dinesen, também costuma escrever em inglês ou traduzir para o inglês suas próprias obras; à versão inglesa daquele volume ela mesma deu o título *Seven Gothic Tales*. São histórias em que o remoto passado e o presente se misturam de maneira descontente, ficando o leitor em dúvida quanto à verdadeira identidade dos personagens. Karen Blixen é escritora sofisticada – também em suas descrições da África, que Hermingway admirava – e seus "eventyr" (o termo dinamarquês significa "conto de fadas") parecem ter sentido filosófico ou religioso, sem que o leitor chegue a compreendê-lo claramente; tanto maior é o efeito poético.

Uma versão muito especial, satírica, daquele motivo pirandelliano é o romance *El socio*, do chileno Jenaro Prieto[355]: um comerciante cujos negócios vão do mal ao pior, porque ninguém tem confiança nele, inventa um sócio inglês da sua firma, o que lhe arranja prestígio e as melhores oportunidades; mas o sócio imaginário assume, graças à crença dos outros, feições de realidade; intervém invisivelmente, de maneira que seu inventor não desejava; e o fim da história grotesca é o suicídio. É uma sátira fantástica contra a xenolatria e a falta de confiança em si mesmo de certos tipos da sociedade sul-americana.

O mais seguro entre os "fantasistas" é o italiano Italo Calvino[356]: mesmo tratando os casos mais tolos de identidade perdida (*Il visconte di-*

---

354 Karen Blixen, 1885-1962.
Seven Gothic Tales (1934); *Den afrikanse Farm* (1937); *Vintereventyr* (1942); *Daguerrotypier* (1951).
H. Brix: *Karen Blixen's Eventyr.* Kjoebenhavn, 1949.
Cl. Svendsen: *Isaak Dinesen.* Kjoebenhavn, 1969.

355 Jenaro Prieto, 1889-1946.
El socio (1928).

356 Italo Calvino, 1928-1985 (v. nota 325).
Il sentiero dei nidi di ragno (1946); *Il visconte dimezzato* (1951); *L'entrata in guerra* (1953); *Il barone rampante* (1957); *La speculazione edilizia* (1957); *Racconti* (1958).

mezzato), ele não perde sob os pés o chão da realidade social, que também sabe satirizar como "insigth" sociológico no fundamento daquele fantasismo: a dissolução econômica da classe média (*La speculazione edilizia*). Calvino veio da Resistência.

A tradição do romance gótico, de Walpole, Radcliffe, Mathurin, é indestrutível na Inglaterra e nos Estados Unidos. O romancista inglês mais lido do século XIX, depois de Dickens, não foi Trollope nem Thackeray nem George Eliot, mas o irlandês Sheridan Le Fanu[357], que caiu depois em total esquecimento; só por volta de 1930, M. R. James, E. F. Benson e Elizabeth Bowen redescobriram o valor desse neurótico que transformou seus complexos de culpa em fantasmas assustadores, enquadrando no entanto suas histórias de espectros em comédia social à melhor maneira inglesa. Mas Le Fanu sempre continuou lido pelo público algo atrasado das pequenas cidades da Nova Inglaterra, nos Estados Unidos de Poe e Hawthorne, onde encontrou um discípulo tardio em Lovecraft[358], espírito lúcido de convicções materialistas, estudioso crítico da "literatura do sobrenatural", que inventou, como base das suas horripilantes histórias de espectros e vampiros, uma extensa mitologia de aspecto pseudo-religioso.

O primeiro modelo "moderno" dessa literatura toda é *The Woman in White*, de Wilkie Collins[359], embora nessa obra o mistério sobrenatural já esteja representado por um crime misterioso. Collins, amigo e colaborador de Dickens – em cujo estilo e com cuja técnica escreve –, é homem da época

---

357 Sheridan Le Fanu, 1814-1873.
The House by the Church-Yard (1863); *Wylder's Hand* (1864); *Uncle Silas* (1864); *In a Glass Darkly* (1872).
S. M. Ellis: *Wilkie Collins, Le Fanu, and Others.* London, 1931.
H. Ph. Lovecraft: *Supernatural Horror in Literature.* New York, 1945.

358 Howard Philips Lovecraft, 1890-1937.
Weird Tales (1923 sgg.)
A. Deleth: *Howard Philips Lovecraft.* New York, 1941.
L. Spragne de Camp: *Lovercrat, a biography.* New York, 1974.

359 Wilkie Collins, 1842-1889.
The Woman in White (1860); *The Moonstone* (1868).
D. Sayers: *Wilkie Collins.* London, 1941.
R. Ashley: *Wilkie Collins.* London, 1952.

das estradas de ferro e do telégrafo. Embora não desprezando, na ficção, os espectros, já não acreditava neles. O Mal, para ele, não é causado por espíritos de outros mundos, mas pelos criminosos, e o papel de exorcista é assumido pelo detetive. *The Moonstone* é, conforme T. S. Eliot, "o primeiro e o melhor dos romances policiais". O nome do crítico dispensa a necessidade de reabilitar o romance policial, pelo menos como fenômeno literário.

Contudo, o sucesso internacional desse gênero é, em primeira linha, um grande fato de sociologia literária[360]. A primeira forma do gênero é a solução do problema de um crime misterioso por um detetive que possui faculdades quase sobre-humanas de fazer observações e tirar conclusões. A paternidade cabe a Poe. O mestre foi Doyle[361], o criador do imortal Sherlock Holmes. Continuadores de sua obra são as inglesas Agatha Christie e Dorothy Sayers, John Dickson Carr e muitos americanos, narradores hábeis e inventivos que só raramente superam o nível da subliteratura. O sucesso desse gênero é internacional: pois lisonjeia a inteligência do leitor em fazê-lo participar de trabalhos mentais aparentemente muito difíceis, sem ocupar-lhe a emotividade; já se observou que entre os três personagens principais – o assassinado, o assassino, o detetive – o primeiro é o menos importante: o cadáver é logo removido e ninguém pensa mais nele. É de natureza menos internacional a autoria: pois os autores, embora lidos no mundo inteiro, são quase sempre ingleses e americanos. Parece que é propício a esse tipo de romance policial o ambiente anglo-saxônico, em que o Direito exige sérios indícios e provas antes de a polícia poder prender o suspeito; mas onde as garantias da liberdade individual são menos rigorosas, onde se prende o suspeito sem maiores escrúpulos, ali o romance policial não pode florescer. E com o declínio da democracia e o aparecimento dos regimes totalitários em que se prende, julga e fuzila sumariamente, o gênero de Doyle perde a razão de ser.

---

360 F. Fosca: *Histoire technique du roman policier.* Paris, 1937.
H. Haycraft: *Murder for a Pleasure. The Life and Times of the Detective Story.* New York, 1941.
F. Woelcken: *Der literarische Mord.* Nürnberg, 1953.

361 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 189.
J. D. Carr: *The Life of Sir Arthur Conan Doyle.* London, 1948.
J. Symons: *The Detective Story in Britain.* London, 1962.

Surgiu em vez disso outro tipo de romance policial: ali, o próprio detetive está envolvido no ambiente dos criminosos; e as observações e deduções sutis são substituídas por cenas de violência brutal; eis a "hard-boiled school" do romance policial, que se refere, pelo estilo de reportagem cheio de americanismos, pelo culto da violência e pela onipresença da morte, a um modelo tão ilustre como Hemingway. Os aficionados desse gênero atribuem qualidades literárias, de estilo, a Dashiel Hammett[362] que foi realmente detetive profissional daquela espécie. Mas o escritor profissional entre os "hard-boiled" é Cain[363], cujo romance *The Postman Always Rings Twice* teve a honra de sugerir motivos aos existencialistas franceses.

O tipo mais comum e mais lido do romance policial é o de Edgar Wallace[364]. Depois de um bom começo no gênero do romance colonial, dedicou-se à fabricação em massa daquele artigo tão procurado pelos leitores de todas as classes, inventando uma receita segura: lança a suspeita contra inocentes e revela, enfim, que o mais insuspeito é o criminoso. É um jogo monótono. Mas justamente essa permanência do quadro garante o sucesso. Observou o crítico Willy Haas que o mundo de Wallace tem três andares assim como o palco do teatro religioso medieval: em cima, o céu da polícia e da Lei; em baixo, o inferno dos criminosos; no meio, o mundo humano dos homens falíveis, dos suspeitos e inocentes e dos detetives. Há nesse Universo de Wallace uma Ordem, exatamente aquela ordem que já não há na vida caótica do nosso tempo. No romance policial desse tipo está garantida a vitória de uma justiça que se diz divina; sua leitura satisfaz a exigências religiosas ou antes pseudo-religiosas, porque suas normas morais

---

362 Dashiell Hammett, 1894-1961.
The Maltese Falcon (1930); *The Glass Key* (1931); *The Thin Man* (1934).

363 James Mallahan Cain, 1892-1977.
The Postman Always Rings Twice (1934); *Serenade* (1937); *Past All Dishonor* (1946); etc.

364 Edgar Wallace, 1875-1932.
Sanders of the River (1911); *The Valley of Ghosts* (1923);*The Face in the Night* (1925); *The Traitor's Gate* (1927); *The Squeaker* (1929), etc., etc.
W. Hass: "Notizen über Edgar Wallace und die Kriminalliteratur". (In: *Die Literarische Welt*, 1929.)
M. Lane: *Edgar Wallace.* London, 1938.

são das mais desconcertantes trivialidades, assim como no seu precursor no século XVIII, no romance "gótico".

A verdade psicológica e moral foi restabelecida pelo estranho escritor belga Simenon[365]: um industrial do gênero que produz romances policiais às centenas, com ou sem o detetive Maigret que perscruta com paciência de pequeno-burguês francês os "bas-fonds" para descobrir os responsáveis de crimes mais ou menos triviais; no entanto, o autor dessa produção em série mereceu o título de "Balzac liégeois", conferido por tão alta autoridade crítica como André Gide. Merece o elogio pela grande segurança de construção dos seus enredos e pelo poder extraordinário de criar atmosfera: ninguém esquecerá ambiente tão pouco familiar como os dos marujos de água doce, dos canais navegáveis do Norte da França, quem já leu *Le Charretier de la Providence*, nem o clima chuvoso da pequena cidade portuária em *Le chien jaune*. Nesta última obra, que é um romance policial comum, também surpreende o desenho firme da corrupção moral da sociedade provinciana. Simenon sabe criar a atmosfera moral assim como a social e a meteorológica. *Le bourgmestre de Furnes* é estudo magistral do endurecimento de coração de um puritano. Mas, antes de tudo, *La neige était sale* é a obra-prima de Simenon: no ambiente de miséria e corrupção de uma cidade ocupada pelo inimigo, a tragédia de um delinqüente juvenil, irremediavelmente pervertido porque sua alma está impermeavelmente fechada. Maior que Maigret, o detetive da Surété, é Simenon, o Maigret da alma humana. O sucesso popular não é contra-argumento. Não se compreende por que *La neige était sale* seria menos importante que essa outra história horripilante de um delinqüente juvenil, *Brighton Rock*, de Graham Greene; a diferença é a de que Simenon não acredita em fundamento religioso de sua psicologia do Mal.

---

365 Georges Simenon (psedônimo de George Sim), 1903-1989.
Le Charretier de la Providence (1931); *Un crime en Hollande* (1931); *Le chien jaune* (1931); *Le bourgmestre de Furnes* (1938); *La neige était sale* (1948); etc., *Les anneaux de Bicêtre* (1963), etc., etc.
R. Narzejac: *Le cas Simenon.* Paris, 1951.
R. Stéphane: *Simenon.* Paris, 1961.
F. Lacassin et G. Sigaux: *Simenon.* Paris, 1974.

Embora o romance policial seja principalmente um gênero anglo-saxônico, não lhe faltam de todo os cultores em outros países: além do belga Simenon, não se esquece o argentino Bioy Casares[366], que é notável escritor fantástico e cujo romance *La invención de Morel* antes pertence ao gênero de "science-fiction"; trata-se de uma máquina que permite tornar reversível o tempo, isto é, realizaria a principal idéia filosófica de seu amigo Jorge Luis Borges[367]. As "ficciones" de Borges, entre as quais há obras-primas de alta categoria como *La lotería en Babilonia*, *La Biblioteca de Babel*, *El milagre secreto*, *El inmortal*, *Los teólogos*, *Emma Zunz*, *Deutsches Requiem* e outros, são *sui generis*: um gênero entre o conto fantástico à maneira oriental, o conto filosófico à maneira francesa, a "science-fiction" e, às vezes, o conto policial. Os labirintos circulares, as metempsicoses através de milênios e as trocas de personalidades, de Borges, são expressões de uma filosofia mais misteriosa que os mistérios do romance policial. Demonstram que aquele Universo de Wallace, com seus céus e infernos de rotina moralística, também pode servir de modelo, ou, pelo menos, de andaime de uma construção muito diferente do mundo: substitui-se a polícia por autoridades administrativas misteriosas e os culpados pelos inocentes, e temos o Universo de um escritor que exerce influência avassaladora sobre toda a literatura contemporânea, de Sartre até Graham Greene e de Italo Calvino até Truman Capote, e inclusive sobre Jorge Luis Borges: é o mundo de Kafka.

A literatura de Kafka é a parábola do "Weltgefühl" (maneira de sentir o mundo) deste século. Exerce, por isso, uma influência tão ampla e tão difusa. Nessa influência importa, ao lado da mentalidade e da emoção, também a forma: a parábola. É a parábola kafkiana, com suas diversas possibilidades de interpretação, que tanto fascina. *O processo, O castelo, A metamorfose, A colônia penitenciária* já foram interpretados como documentos de religiosidade pessoal, como manifestações do subconsciente, como espécie de grandes sátiras contra a burocracia e a organização

---

366 Adolfo Bioy Casares, 1914-1999.
La invención de Morel (1940); *El perjurio de la Nieve* (1944); *Plan de evasión* (1945); *Las vísperas de Fausto* (1949).

367 Cf. "As revoltas modernistas", nota 165.

da sociedade. Dessas interpretações, a religiosa foi aceita pela maioria dos críticos. Mas foi tacitamente refeita pela maior parte dos ficcionistas, que preferem empregar a "maneira" de Kafka para outros fins. Talvez seja esta a melhor prova do fato de que Kafka é inimitável.

A interpretação psicanalítica encontra-se em obras do sueco Stig Dagerman[368] que terminou a vida pelo suicídio. Imitação direta de Kafka é a peça *Den dödsdömde* (*O condenado*): um homem, preso porque suspeito de um crime, comete-o realmente depois de ter sido solto, por não agüentar mais a liberdade. Outra influência "gótica", a de Faulkner, romancista do incerto, sente-se no romance *Bränt bar* (*A criança queimada*), espécie de *Phèdre* às avessas, o amor irresistível de um jovem pela madrasta. O título não mente: é um livro como fogo do Inferno.

Mas antes de tudo foi o estilo da parábola kafkiana empregado para alegorizar assuntos políticos. Só da forma, de certos recursos estilísticos, serviu-se Francisco Ayala[369] para, em novelas como *El hechizado*, *La campana de Huesca*, *San Juan de Dios*, alegorizar a extrema decadência espanhola, o horror da guerra fatricida e o poder do amor que reconcilia. Esse erudito sociólogo é um grande poeta em prosa castelhana. A influência de Kafka é só exterior quando o italiano Corrado Alvaro[370], no romance *L'Uomo è forte*, usa todos os "frissons" kafkianos para descrever o terror exercido por um Estado totalitário; nesse romance, assim como naquela peça do sueco Dagerman (que é, aliás, muito posterior), o perseguido é levado, pela perseguição sistemática, a cometer aquele crime de que o acusaram de maneira velada. Kafkiano foi o inglês Rex Warner[371] no romance *The Aerodrome*: a maneira como um comandante de base aérea da RAF assume o poder absoluto sobre uma aldeia inglesa é outra alegoria do Estado

---

368 Stig Dagerman, 1923-1954.
Bränt barn (1948); *Den dödsdömde* (1950).

369 Francisco Ayala, 1906.
Los Usurpadores (1949).

370 Cf. nota 343.

371 Rex Warner, 1905-1986.
The Wild Goose Chase (1937); *The Professor* (1938); *The Aerodrome* (1941); *Escapade* (1956).

totalitário. Warner pertencia ao grupo dos Auden e Spender: pois naqueles anos, a "ideologia" de Kafka parecia tão compatível com o marxismo como a psicanálise. Seguidor, não imitador, de Kafka é, enfim, seu patrício, o checo Hostovsky[372]. Em um dos seus romances um psiquiatra checo que vive exilado em New York é procurado em hora noturna por um coronel do serviço de contra-espionagem que quer obrigá-lo a arrancar segredos de um espião russo, preso; mas talvez o russo preso seja espião em serviço americano e o suposto coronel um espião russo? (*The Midnight Patient*). Hostovsky, que vive exilado nos Estados Unidos, publicando suas obras recentes em língua inglesa, é um escritor original, que merece seu sucesso nos países anglo-saxônicos.

Além das interpretações religiosa, psicanalítica e política da Obra de Kafka também é possível considerá-la, mais simplesmente, como comentário de um grande moralista à condição humana. Essa última interpretação tem como base, da parte do crítico, uma atitude antimetafísica, negando tudo o que aquelas outras interpretações pretendem encontrar em Kafka: nada de teologia dialética nem de angústia pascaliana nem monstros do subconsciente nem monstruosidade do totalitarismo. Kafka teria apenas descrito com realismo insubornável a vida humana assim como é: permanentemente ameaçada e sem sentido. Dessa maneira diferente é kafkiano o italiano Buzzati.

Buzzati[373] é virtuose desse "frisson nouveau". É menos profundo do que parece. Mas acerta sempre. *Sette piani* é a história de um doente que, numa casa de saúde, é sucessivamente e sob diversos pretextos transportado para os andares em que se tratam os casos graves e os mais graves e, enfim, para a sala dos agonizantes: a verdade trivial de que o homem tem de morrer é simbolizada de maneira tremenda. *Paura nella Scale* é a história de uma noite

---

372 Egon Hostovsky, 1908-1973.
O caso do professor Koerner (1932); *The Hideout* (1946); *The Midnight Patient* (1954); *Missing* (1955).

373 Dino Buzzati, 1906-1972.
Il Deserto dei Tartari (1940); *I sette messaggeri* (1941); *Paura alla Scala* (1950); *In quel preciso momento* (1951); *Un amore* (1963).
R. Carrieri: *Le storie figurate di Dino Buzzati.* Milano, 1958.

inteira que a alta sociedade de Milão tem de passar, angustiada, no teatro porque ninguém ousa sair: foi anunciado o "grand soir", a revolução social: o dia amanhece, enfim, e não aconteceu nada. A novela não é sátira política. É símbolo de ameaça permanente, à qual, no entanto, se sobrevive. *Il Deserto dei Tartari* é o romance de um jovem oficial que passa a vida inteira, frustrado, numa fortaleza de fronteira, esperando o ataque de inimigos que talvez não existam. Essa vida é sem sentido: sua representação novelística, por Buzzati, é altamente angustiante e, às vezes, altamente divertida. Enfim, a vítima dessa condição humana também pode ser um infeliz intelectual judeu, espécie de Charlie Chaplin sofisticado: eis o "herói" dos romances de Bellow[374] que, embora em ambiente limitado, apresentou um quadro aparentemente total da vida no fim deste século, com estoicismo filosófico e humor chaplinesco.

Thomas Mann declarou que "hoje em dia um romance precisa ser mais que um romance": isto é, para atender à exigência de ser o romance um espelho do homem e da sociedade, o romance do século XX tem de ser, ao mesmo tempo, romance, ensaio, tratado científico, também obra de história e reportagem. Só assim o leitor contemporâneo chegaria a acreditar na "verdade da ficção".

Pelo menos algumas das grandes obras de ficção do século XX correspondem a essa exigência: o *Doktor Faustus*, do próprio Thomas Mann; o *Jogo das pérolas de vidro*, de Hesse; *U.S.A.*, de Dos Passos; e naturalmente, *Ulysses*.

Mas as definições do romance-ensaio aplicam-se sobretudo, e exatamente, às obras do romancista austríaco Hermann Broch[375]. Sua fama internacional baseia-se principalmente em sua última obra, escrita no exílio americano e logo traduzida para o inglês: *Der Tod des Vergil* (*A*

---

374 Saul Bellow, 1915-2005.
The Adventures of Augie March (1953); *Herzog* (1965); *Mr. Sammler's Planet* (1970); *Humboldt Gift* (1975).

375 Hermann Broch, 1886-1951.
Die Schlafwandler (*Pasenow oder Die Romantik,* 1930; *Esch oder Die Anarchie,* 1934; *Huguenau oder Die Sachlichkeit,* 1932); *Der Tod des Vergil* (1945); *Die Schuldlosen* (1950); *Der Versucher* (1951).
Obras, edit. por E. Kahler e F. Stroessinger, 8 vols., Zuerich, 1952/1956.
F. Stroessinger: "Hermann Broch". (In: *Die Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert,* ed. por H. Friedmann. Heidelberg, 1954.)

morte de Virgílio), volumoso romance-poema cujo assunto é, veladamente, o apocalipse do nosso tempo. Mas essa obra é uma conclusão. Não pode ser devidamente apreciada antes de se conhecer melhor a obra capital de Broch, a trilogia de romances *Die Schlafwandler* (*Os Sonâmbulos*): em técnica novelística que parece realista, mas que tem aspectos de "realismo mágico", descreve três fases na vida da Alemanha; a época prussiana, por volta de 1880; o tempo imperialista, por volta de 1905; a Primeira Guerra Mundial e a inflação. Os três subtítulos – *Die Romantik* (*O romantismo*), *Die Anarchie* (*A anarquia*), *Die Sachlichkeit* (*O realismo*) – indicam três fases de um processo de dissolução dos valores. Matemático e cientista de profissão, Broch rejeita o irracionalismo que pode exercer influência demoníaca. Mas também rejeita ao racionalismo que destrói as fontes da vida. Responsabiliza pela decadência a destruição dos fundamentos irracionais da sociedade; mas acredita que esses fundamentos só podem existir sob a fiscalização permanente da Razão, cujo valor e cuja função não devem ser questionados. É esse equilíbrio que sustenta a obra novelística de Broch: é o mais profundo dos "romancistas de idéias".

Matemático por formação, espírito científico, também foi o austríaco Robert Musil[376]. Experiências de mocidade, num educandário militar inspiraram-lhe *Die Verwirrungen des Zöglings Thörless* (*As perturbações do aluno Thörless*): e saiu uma previsão do sadismo nazista e de seus motivos psicológicos. Essa e outras obras de Musil são fases da libertação gradual de sua inteligência para chegar ao ponto em que ele, compreendendo tudo, já não precisa tomar decisões, ficando numa eterna disponibilidade para ser

---

376 Robert Musil, 1880-1942.
Die Verwirrungen des Zöglings Thörless (1906); *Die Schwärmer* (1921); *Der Mann ohne Eigenschaften* (I, 1930; II (incompl.), 1932; II e III, 1943; I, II e III e fragmentos, edit. por A. Frisé, 1952).
G. Kalow: "Robert Musil". (In: *Die Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert,* ed. por H. Friedmann. Heidelberg, 1954.)
E. Kaiser e E. Wilkins: *Robert Musil. Eine Einführung in sein Werk.* Stuttgart, 1962.
E. Wilkins: *Robert Musil.* Stuttgart, 1962.
A. Rendi: *Robert Musil.* Milano, 1965.
G. Baumann: *Robert Musil.* Bern, 1965.

nem isso nem aquilo mas tudo ou nada. Por isso deu Musil ao seu gigantesco romance o título *Der Mann ohne Eigenschaften*, que se costuma traduzir: *O homem sem qualidades*. Mas mais exato seria: *O homem indefinido.* É um problema psicológico e ontológico que toca nas bases da própria existência da inteligência: é o primeiro motivo da validade geral dessa obra que, no resto, parece presa em circunstâncias muito especiais. O romance trata exaustivamente da vida e das tendências espirituais e políticas na Áustria imperial antes de 1914. É país às margens do mundo ocidental e que hoje já não existe. O assunto parece provinciano e obsoleto. No entanto, causou sensação internacional o artigo de 28 de outubro de 1949 em que o austero "Times Literary Suplement" apresentou Musil ao mundo como um dos maiores romancistas do nosso tempo. Não há, neste caso, barreira lingüística que impeça a repercussão universal: Musil pertence à geração dos austríacos Hofamnnsthal, Rilke, Kafka, Broch, Kraus, Schönberg, Alban Berg, Kokoschka, Freud, Wittgenstein, que já são, todos eles, internacionalmente reconhecidos. Foi algo como uma última erupção de gênio, antes da morte do velho império. Em certo sentido Musil é, aliás, pouco austríaco como Broch: nos dois, engenheiros e matemáticos de profissão, falta a música. Musil tem o senso tipicamente austríaco de auto-ironia. Irônico é o assunto – enquanto se pode falar em assunto da obra: uma ação patriótica que não se realiza e nunca se realizará. Porque "na Áustria nada se realiza". Nem sequer o romance de Musil, que ele nunca terminou. A obra, apesar de volumosa, é fragmento. Musil é psicólogo-moralista. Tratase, mais uma vez, de um romance-ensaio sobre a decadência dos valores na Áustria, símbolo da decadência dos valores na Europa e no mundo, vista apelos olhos do "Homem indefinido", do intelectual sem qualidades definidas. O estilo não é, naturalmente, o de tratado científico. Musil foi um dos mais espirituosos estilistas em língua alemã, aforista de primeira ordem, e em outros trechos, de evocativa força poética. Parece-se, um pouco, com Proust, cujo tema é algo semelhante. Mas Musil é mais intelectualista: não procura lembrar o "temps perdu" mas explica a perda. Não há um motivo para lamentar o estado fragmentário desse "work in progress", de tal modo que continuam as discussões sobre a ordem certa dos fragmentos deixados sobre o desfecho. O que existe é arquitetonicamente construído e perfeitamente elaborado é uma obra-prima inacabada.

Influências expressionistas e, depois, a de Joyce determinaram o caminho de Afred Döblin[377], que foi médico judeu num subúrbio proletário de Berlim, na época caótica da República de Weimar. Escreveu romances humanitários e pacifistas que em estilo moderno tratam episódios da história chinesa ou do tempo da guerra das religiões. Em 1918, Döblin simpatizava com a revolta comunista de "Spartacus", que foi esmagada pelas forças unidas da República de Weimar e do exército prussiano. Alcançou fama internacional com *Berlin Alexanderplatz,* o grande romance do proletariado marginal, dos "bas-fonds" criminosos de Berlim. A construção lembra Dos Passos: o panorama da vida política, social e moral da cidade é completo. No entanto, a técnica é diferente: não é cinematográfica, no sentido da foto-montagem, mas os pormenores da vida pública e da vida particular dos personagens são fundidos: a vida inteira da cidade de Berlim, em determinado mês do ano de 1927, é retratada em todos os seus aspectos e formando um conjunto coerente; tudo que naqueles dias passou rapidamente pela consciência e pelo subconsciente dos berlinenses, dos debates parlamentares até os crimes, das previsões meteorológicas até os anuncios de jornal, está perpetuado assim como as casas, os móveis e os cadáveres de Pompei estão envolvidos e conservados em lava. Um monumento para sempre. A autenticidade historiográfica é garantida pela linguagem: Döblin não inventa, como Joyce, uma língua: usa a liberdade conquistada por Joyce para empregar as gírias de todas as classes. Dá ao gênero "romance" – o único gênero literário que, não tendo tradição oral, é inteiramente livresco – a aparência de obra falada. Isto já não parece literatura. É mesmo a realidade. Mas não tem nada com neo-realismo. Döblin

---

377 Alfred Döblin, 1878-1957.

Die drei Sprünge des Wang-Lun (1915); *Wallenstein* (1920); *Berge, Meere und Giganten* (1924); *Berlin Alexanderplatz* (1929); *Die Fahrt ins Land ohne Tod* (1937); *Der blaue Tiger* (1938); *November 1918 (Verratenes Volk; Die Heimkehr der Frontsoldaten; Karl und Rosa,* 1949/1950).

W. Benjamin: "Krisis des Romans. Zu Döblin's '*Berlin Alexanderplatz*'". (In: *Die Gesellschaft*, 1920/X.)

H. Gorski: "Weg und Wandlung Alfred Döblins". (In: *Stimmen der Zeit*, 1948/2.)

R. Minder: "Alfred Döblin". (In: *Deutsche Literatur im 20. Jahrundert,* edit. por H. Friedmann, Heidelberg, 1954.)

compõe literariamente seu romance das recidivas e da regeneração de um operário-criminoso. É moralista. Mais tarde, o moralismo de Döblin e seu senso da continuidade histórica inspiraram-lhe, quando refugiado da tirania nazista, a conversão ao catolicismo. Mas na trilogia de romance *November 1918*, sobre o fracasso da revolução alemã, continua simpatizando com os comunistas derrotados: reconhece nos idealistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg os protagonistas da luta contra o materialismo. Döblin foi um espírito paradoxal. E *Berlin Alexanderplatz* ficará como monumento de uma época.

A influência de Joyce não é lingüística, mas psicológica e filosófica no espírito afim do escritor holandês Vestdijk[378]; mas este é propriamente "inclassificável" é uma das personalidades mais multiformes da literatura contemporânea. Escreveu muito e mesmo demais; mas um número surpreendentemente grande de suas obras merece séria atenção. É crítico de erudição enciclopédica, falando com competência igual sobre Rilke, Rembrandt e Debussy, analisando-os com a maior sutileza. A mesma erudição serviu para o romance *Het Vijfde Zegel* (*O quinto sigilo*), vasta reconstituição da época de El Greco. Outro romance, *De Kellner en de levenden* (*O garção e os vivos*), história de "bas-fonds" em atmosfera kafkiana, chega a ser tentativa de uma teodicéia deste mundo terrível e desolado: pois – explica o autor – foi tão difícil criá-lo! E Vestdijk tem experiência em criar mundos: em cinco romances recriou o mundo de sua infância e adolescência: o primeiro, *Terug tot Ina Damman* (*A volta para Ina Damman*) é a reconstituição mais sutil de um amor de adolescência; a continuação é *Meneer Visser's Hellevaart* (*A descida do Sr. Visser ao Inferno*), obra que ante-

---

378 Simon Vestdijk, 1898-1971.

Verzen (1932); *Terug tot Ina Damman* (1934); *Else Boehler, duitsch dienstmeisje* (1935); *Meneer Visser's Hellevaart* (1936); *Het Vijfde Zegel* (1937); *De Nadagen van Pilatus* (1938); *Lier en Lancet* (1939); *Sint Sebastiaan* (1939); *Puriteinen en Piraten* (1946); *De Poolsche Ruiter* (1946); *De Vuuraanbidders* (1947); *Surrogaten voor Murk Tuinstra* (1949); *De andere School* (1950); *De Kellner en de levenden* (1950); *De afbetaling* (1952); *De Schandalen* (1953).

M. ter Braak: *De Duivelskunstenaar. Een studie over Simon Vestdijk.* Amsterdam, 1945.

M. Nord edit.: *Over Simon Vestdijk.* Amsterdam, 1948.

T. Govaart: *Simon Vestdijk.* Breda, 1960.

cipa de modo surpreendente *Finnegans Wake*; uma crítica sem preconceitos contra as chamadas "pequenas" literaturas será capaz de demonstrar que a obra holandesa suporta a comparação. Vestdijk não é, como Joyce, uma personalidade homogênea, autor só de umas poucas obras-primas. Sua multiformidade e desigualdade desconcertam a crítica. Será a tarefa desta última verificar a unidade da inspiração. Seus cinco romances joycianos sobre a "mocidade de Anton Wachter", que é o "doublé" do autor, constituem o centro da obra; sua tradução para o inglês ou o francês poderia ser o início do seguro sucesso de livraria de traduções de outros romances, mais acessíveis, de Vestdijk.

O isolamento das literaturas "pequenas" já parece superado no caso do brasileiro Guimarães Rosa[379], graças a várias traduções da sua obra capital *Grande Sertão: Veredas*, em que uma técnica lingüística joyciana se combina com a análise psicológico-ontológica do homem primitivo, num ambiente primeval, como no primeiro depois da criação do mundo.

A análise psicológica também volta a ser completada pela sociológica no único joyciano autêntico alemão: em Wolfang Koeppen[380], que combina as preocupações éticas de Döblin com a técnica novelística de Joyce. Passou sem concessões e sem recuos pela época nazista. Descreveu em *Tauben im Gras* (*Pombos na grama*) as conseqüências morais e imorais da reconstrução econômica da Alemanha depois de 1945: fez para Munique aquilo que Döblin tinha feito para Berlim. Em *Der Tod in Rom* (*A morte em Roma*) analisou as tormentas de consciência do ex-nazista: o tema do romance é o mesmo da peça *Le séquestré d'Altona*, de Sartre.

A análise do homem e a análise do tempo foram levadas até as últimas possibilidades em *Finnegans Wake*: por isso é Joyce uma das grandes influências literárias desse tempo. A outra é Kafka. Não têm nada em comum. No entanto, são duas influências que se completam. *Finnegans Wake* está construído à base de uma filosofia da linguagem e de uma filoso-

---

379 João Guimarães Rosa, 1908-1967.
Sagarana (1946); *Grande Sertão: Veredas* (1956).
M. Cavalcanti Proença: *Trilhas do Grande Sertão.* Rio de Janeiro, 1959.

380 Wolfgang Koeppen, 1906-1996.
Tauben im Gras (1951); *Der Tod in Rom* (1954).

fia (esta por sua vez, baseada em Vico), mas aparentemente antimetafísica, porque sem fundamentos antológicos. A obra de Kafka é toda ela baseada numa análise antológica da situação do homem no mundo: mas esta análise está tão completamente escondida nos símbolos e nas parábolas que nenhuma das muitas e divergentes interpretações conseguiria extrair deles a "filosofia de Kafka". Faltavam – para complementar a filosofia da linguagem e da história em Joyce – uma ontologia e uma antropologia. Essa foi a contribuição do existencialismo.

Prelúdio – quanto à história literária – é a Obra do escritor que não conseguiu pensar até as últimas conclusões ontológicas, mas que, por causa de suas relações pessoais com os existencialistas, foi pelo consenso geral incluído no movimento deles. Só por equívoco foi Albert Camus[381], revoltado romântico por natureza, confundido com os revoltados de St. Germain.

O equívoco nasceu das reações de Camus contra repetidas experiências de "alienação": o ambiente proletário das suas origens na Argélia; a ocupação alemã da França; a Resistência. Camus reagiu contra a "impossibilidade" dessas situações, declarando "impossível", isto é, absurda a vida. Os títulos das suas primeiras obras, *L'Étranger* e *Le Malentendu*, são sinônimos dessa revolta. Sinônimo da alienação também é *La Peste*: alegoria transparente da situação da França sob a ocupação alemã, mas passível de tantas interpretações diversas que deixa de ser alegoria para elevar-se à categoria de símbolo. Essa posição da epidemia, entre uma praga real e, por outro lado, várias possibilidades de praga em sentido figurativo, cria a atmosfera onírica, de pesadelo, que enche o romance. A peste de Camus não é uma epidemia "clássica", assim como constam dos manuais

---

381 Albert Camus, 1913-1960.
L'Etranger (1942); *Calígula* (1944); *Le Malentendu* (1944); *La Peste* (1947); *L'Homme révolté* (1951); *La Chute* (1956).
R. de Luppé: *Albert Camus.* Paris, 1951.
R. Quilliot: *La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus.* Paris, 1956.
Ph. Tody: *Albert Camus.* London, 1958.
I. M. Brisville: *Camus.* Paris, 1960.
A. Durand: *Le cas Albert Camus.* Paris, 1963.

de medicina. Talvez não haja mais epidemias clássicas, assim como não há mais guerras clássicas, da declaração das hostilidades até ao tratado de paz. Mas, salientado esse momento de imprevisibilidade e inevitabilidade, Camus escreveu o livro clássico sobre a Peste do nosso tempo. Clássico, sereno também é o estilo da obra, contrastando vivamente com a atmosfera angustiosa na cidade assediada e isolada do mundo. As discussões têm caráter de ensaios elaborados. Camus é, como Broch ou Musil, romancista-ensaísta. Mas a ambigüidade das manifestações espirituais em *La Peste* desapareceu quando Camus escreveu o ensaio *L'Homme Revolté*: manifesto de um idealista contra o determinismo histórico, que o colocou mais perto da Direita, tornando inevitável o rompimento com seus amigos os existencialistas e revelando o fundo romântico da revolta de Camus. As relações talvez tivessem sido sempre só pessoais. Pois Camus é fundamente idealista. Com sagacidade, o crítico Etiemble já tinha diagnosticado o elemento de "péché" na "peste" de Camus: o escritor seria um moralista que por desespero assumira atitudes niilistas, mas com permanente disposição de reconverter-se, embora as obras posteriores, até *La Chute*, revelem a perda gradual das ilusões generosas. Ficou – conforme o próprio Camus definiu em *La Chute* a situação – "un prophète pour temps médiocres". Mas *La Peste* fica, além de toda atualidade política, uma obra clássica que dará testemunho da resistência espiritual do homem do nosso tempo contra as "epidemias" mortais do nosso tempo.

Numa nuvem espessa de equívocos estava envolvido o movimento existencialista[382]. Porque o existencialismo é, ao mesmo tempo: uma filosofia, uma literatura e um clima de opinião. Mesmo quanto ao existencialismo como clima espiritual de Paris nos primeiros anos de após-guerra – o que já é um conceito muito vago – o jornalismo literário e a reportagem sensacionalista conseguiram criar equívocos maléficos. Por um lado, foi o existencialismo descrito como boêmia do Café Flore, dos bares do Boulevard St. Germain, canções de Juliette Greco, estudantes bêbados, moças despenteadas, promiscuidade sexual, veleidades anarquistas. É uma caricatura que a historiografia literária já pode descontar: só existem mais uns restos daquilo para serem mostrados aos turistas americanos. O

382 G. de Torre: *Valoración literaria del Existencialismo.* Buenos Aires, 1948.

existencialismo, o verdadeiro, precisa ser levado a sério. É ou foi um clima literário ao qual, naqueles anos, ninguém conseguiu escapar.

Sartre[383] é dos autores mais discutidos e mais comentados do nosso tempo. Parece, porém, que se discutiram demais suas atitudes políticas, reconhecidamente sujeitas a muitas oscilações entre comunismo, filocomunismo, anticomunismo e neutralismo; oscilações compreensíveis de um típico intelectual que tem "pensées de toutes les couleurs". E comentaram-se demais as suas idéias filosóficas, nem sempre com a necessária competência e nem sempre com a desejável eqüidade de ânimo com respeito a um escritor que provoca a contradição. Suas obras servem, principalmente, de fontes de argumentos para a polêmica política e filosófica. É uma injustiça tão grande como a dos repórteres que o pintaram como chefe de um bando de boêmios devassos. Resta examinar até que ponto o próprio Sartre, pelas suas atitudes provocadoras e manifestações ambíguas, contribuiu para criar esse estado de coisas. Mas o resultado desse exame tampouco chegaria a desvalorizar a Obra já realizada. Sartre escreveu pelo menos um romance que ficará na história da literatura francesa: *La Nausée*, realização literariamente perfeita de uma metade do seu pensamento, do "néant" antes da "choix", da decisão. A outra metade, a decisão e suas conseqüências, está igualmente realizada em *Les Mouches*: ninguém pode negar ao autor dessa peça e de *Huis clos* a qualidade do primeiro entre os dramaturgos do seu tempo. E Sartre também é penetrante crítico literário e grande jornalista. Contudo, ninguém pensará em julgar, em definitivo, a Obra de um autor que tem apenas 70 anos. Só se pode fazer a tentativa de defini-lo, de identificá-lo.

---

383 Jean-Paul Sartre, 1905-1980.
La Nausée (1938); *Le Mur* (1939); *Les Mouches* (1942); *L'Être et le Néant* (1943); *Huis-Clos* (1944); *Les Chemins de la Liberté (L'Âge de la Raison,* 1945; *Le Sursis,* 1945*; La Mort dans L'Ame,* 1949); *Situations,* I – V (1947/1964); *Morts sans sépulture* (1947); *Les Mains sales* (1948); *Le Diable et le bon Dieu* (1951); *Nekrassov* (1956); *Le séquestré d'Altona* (1960); *Les Mots* (1960); *Critique de la raison dialectique* (1963).
C.-F. Magny: *Les sandales d'Empédocle.* Neuchâtel, 1945.
E. Vietta: *Theologie ohne Gott.* Zuerich, 1946.
R. Campbell: *Jean-Paul Sartre ou Une littérature philosophique.* 2.ª ed., Paris, 1946.
I. Murdoch: *Sartre, Romantic Rationalist.* New Haven, 1953.
F. Jeanson: *Sartre par lui-même.* Paris, 1956.

São evidentes e reconhecidas as influências determinantes: a filosofia existencialista de Heidegger; o teatro de Strindberg e do expressionismo alemão; certos romancistas norte-americanos, como Dos Passos e Faulkner. Apesar de todas as leituras estrangeiras ficou Sartre um escritor tipicamente francês, da estirpe dos "moralistes". *La Nausée* passa-se – enquanto se pode falar em "passar-se", a propósito desse romance deliberadamente sem enredo – na paisagem preferida do romance francês: na província francesa; e é um estudo psicológico. Pertence ao gênero do romance-ensaio, típico da época e típico da literatura existencialista. Os três romances do ciclo, não completado, *Les Chemins de la Liberté* já são estudos morais, de alcance social e político e indiscutível importância documentária, mas de menor mérito literário; parece que por isso mesmo o ciclo nunca foi completado pelo quarto volume. Falta a essa, como a outras obras de Sartre, a capacidade evocativa. É fundamente racionalista, embora, como observou um crítico, racionalista inspirado por impulsos românticos. Assim racionalista-romântico também é seu teatro, que valeria a pena submeter a uma comparação com o teatro romântico francês; Sartre fez, aliás, uma versão modernizada de *Kean*, de Dumas *père*. Efeitos melodramáticos prejudicam a coerência dramatúrgica e ideológica da peça política *Les mains sales*, a tragicomédia da "decisão" errada. Livre desse defeito e certo de efeito tanto mais autêntico é *Huis clos* a tragédia da "decisão" errada com suas conseqüências inexoráveis – "L'Enfer, c'est les autres" – a única pena infernal que Dante deixou para inventar ao século XX. Obra capital do tempo e do espírito da Resistência francesa e *Les Mouches*, a tragédia da "decisão". Ali já se encontram em germe todas as posteriores oscilações políticas de Sartre, suas veleidades de definir a liberdade como liberdade para o mal, a "schreckliche Freiheit" "liberdade terrível" de Heidegger. Como este, professa Sartre uma "teologia sem Deus". "Sem Deus", isto explica os aspectos deliberadamente negativos da Obra do escritor. Mas é uma teologia negativa. A discussão tão agitada em torno de Sartre está obrigada a levar a sério a literatura, numa época que se acostumara a falar em "mera literatura". Essa seriedade é, talvez, seu maior mérito como pensador, escritor e homem que tem a coragem de descer para o tumulto da vida pública, até o exagero de, em face dos problemas sociais do tempo, declarar inatual a própria literatura. Justamente nesta época (depois de

1970), quando tantos outros movimentos agitam e perturbam a opinião pública francesa, é preciso defender a imagem de Sartre como o maior escritor do seu país nestes dias.

O romance-ensaio do próprio movimento existencialista é *Les Mandarins*, de Simone de Beauvoir[384]: todas as suas obras novelísticas ou dramáticas são ensaios disfarçados, inclusive a peça *Les bouches inutiles*, que põe à prova conceitos da ética existencialista. Problemas éticos, de Liberdade e decisões, também inspiram *Les Mandarins*: a obra seria romance melhor se fosse possível cortar grande parte dos trechos propriamente novelísticos. Fica um notável documento histórico da vida francesa nos anos depois de 1945, as repercussões da guerra, da ocupação e da Resistência, a simultaneidade de corrupção moral e viva agitação intelectual, quase como nos tempos da Renascença italiana; a própria Simone de Beauvoir tem algo das grandes mulheres intelectuais daquela época.

Pelo menos relações pessoais com o grupo existencialista teve Samuel Beckett[385], irlandês que vive na França e escreve com a mesma mestria em inglês e francês; durante certo tempo foi espécie de secretário particular de Joyce; tampouco faltam leituras surrealistas e de Kafka. Mas nada disso diminui sua originalidade singular, de um dos escritores mais solitários deste século. Sua peça dramática *En attendant Godot,* escrita em francês e depois traduzida para o inglês pelo próprio autor, foi em Paris, em 1952, um grande sucesso, que se tornou depois internacional. Até hoje

---

384 Simone de Beauvoir, 1908-1986.
Le sang des autres (1944); *Les bouches inutiles* (1945); *Les Mandarins* (1954).

385 Samuel Beckett, 1906-1989.
Murphy (1938); *Watt* (1944; publ. 1953); *Molloy* (1951); *En attendant Godot* (1952); *Fin de partie* (1956); *Happy days* (1961); *Comment c'est* (1961); *Play* (1963)*; Depenpleur* (1971).
H. Kenner: *Samuel Beckett.* London, 1962.
Fr. J. Hoffman: *Samuel Beckett.* Bottingham, 1962.
A. Marissel: *Samuel Beckett.* Paris, 1964.
R. N. Coe: *Beckett.* London, 1964.
V. Fletcher: *The Novels of Samuel Beckett.* London, 1964.
L. Janvier: *Pour Samuel Beckett.* Paris, 1966.
P. Mélèsse: *Beckett.* Paris, 1966.

continua a discussão sobre essa obra dramática, mas misteriosamente estática, para cuja compreensão o próprio Beckett não quis contribuir. É um texto altamente paradoxal, de gravidade assustadora, não-realista ou até anti-realista, sem começo nem fim, obra trágica e no entanto iluminada por um atroz humor negro. Parece vazia e acaba em silêncio. É claro que a expressão verbal não importa a esse escritor bilíngüe que considera o problema da língua como irresolúvel e, aliás, sem importância. Assim como seus romances enigmáticos, suas peças também são deliberadamente absurdas: em *Fin de Partie*, o diálogo não tem sentido nenhum, tampouco como os personagens imobilizados. *Happy days* é um monólogo sem significação reconhecível. O romance *Comment c'est* é alegoria de uma condição humana irremediável; e na peça *Play* repete o segundo ato literalmente o primeiro. É evidente que "há método nessa loucura", e que não se trata de loucura, mas de uma compreensão assustadora da condição humana.

Sartre e Beckett são espíritos teóricos: mesmo negando toda e qualquer literatura, eles produzem obras literárias. Mas também há quem viva essas suas próprias obras.

O exemplo da "liberdade para o mal" encontrou Sartre em Jean Genet[386], o filho pródigo do existencialismo. Passou a infância sob os cuidados da "Assistance Publique", a adolescência nas casas de correção para delinqüentes juvenis e grande parte do resto da vida na prisão. Com entusiasmo declara-se pederasta; admite que seus habituais meios de vida são o furto e o roubo. Contam que depois das suas visitas em casa de Sartre e de Cocteau também se notou a falta de dinheiro e de objetos valiosos. Em compensação deixou lá os originais de suas obras, escritas num estilo que Cocteau chama "de ouro"; e que é, em todo caso, o de um escritor nato. Seus livros, publicados, sem data e vendidos clandestinamente, conquistaram-lhe o "Prix de la Plêiade". Suas peças

---

386 Jean Genet, 1910-1986.
Notre-Dame, des Fleurs (1945); *Le Miracle de la Rose* (1946); *La Querelle de Brest* (1953); *Pompes Funébres* (s.d.).
Teatro: *Les servants* (1945); *Vigilance sévère* (1949); *Les Bonnes* (1953); *Le balcon* (1956).
J.-P. Sartre: *Saint-Genet, comédien et martyr.* Paris, 1952.

de teatro, verdadeiras missas satânicas celebradas no palco, conquistaram o mundo. O próprio Sartre escreveu-lhe a biografia, de homem que afirma o mal em vez de confessá-lo. É o santo e o mátir do existencialismo. Mas Sartre deu ao volume o título da velha tragédia de Rotrou, *Saint-Genet, comédien et martyr*, admitindo o elemento de exibição teatral nos feitos vividos e escritos de Genet. Quer-se fazer escândalo, porque o escândalo tem espécie de dignidade metafísica. E maior do que o escândalo dos livros de Genet foi o produzido pelo volume de Sartre, verdadeiro Tratado do Mal, escrito com prolixidade de casuísta e com notável sangue-frio.

No resto são raros os existencialistas autênticos como o holandês Hermans[387], que no romance *Ik heb altijd gelijk* (*Eu tenho sempre razão*) se apresenta como amoralista cínico: desprezando fanaticamente todas as tradições, aceita a vida caótica e absurda como matéria-prima das suas decisões negativas; é um altamente dotado "poeta da náusea", como Krleža e o próprio Sartre; ele e seu grupo, em torno da revista *Podium*, fizeram o devido escândalo na Holanda. O último dos existencialistas autênticos teria sido Boris Vian[388], mistura pitoresca de boêmio do Boulevard St. Germain, melancólico cantor de *jazz* e de "chanson" de Montparnasse, e "hard-boiled" provocador à maneira americana. Fez sensação e escândalo e foi rapidamente esquecido. Nota-se, porém, que os esquecidos romances de Vian foram depois de 1960 reeditados, descobrindo-se neles valores poéticos despercebidos. Talvez o impulso existencialista ainda não tenha esgotado suas possibilidades. Em todo caso, algo desse impulso sobreviveu no "roman nouveau"; e os "beatniks" de New York e San Francisco julgavam-se sucessores legítimos de Vian e Genet.

Os motivos dessas revoltas são em parte sociais. Mas contra estes se pode reagir, resistindo. A resistência inglesa é a dos *Angry Young Men*. Não é propriamente política. Não se dirige contra o sistema de castas da

---

387 W. F. Hermans, 1921-1995.
De tranen der acacias (1949); *Ik heb altijd gelijk* (1951); *Het behouden huis* (1952).

388 Boris Vian, 1920-1959.
J'irai cracher sur vos tombes (1946); *L'Ecume des jours* (1947); *L'herbe rouge* (1950); *L'arrache-coeur* (1953).

sociedade inglesa. Antes, contra o "Welfare State" que, com todas as suas medidas sociais, não conseguiu resolver os problemas dos beneficiados. Já se atribuiu a iniciativa do movimento a filhos de operários que, graças à reforma educacional de 1946, podem estudar nas Universidades aristocráticas de Oxford e Cambridge, mas no entanto não conseguem, depois, vencer as barreiras de classes. Obras características são o romance *Lucky Jim*, de Kingsley Amis[389], e a peça dramática *Look Back in Anger*, de John Osborne[390]. Mas o maior sucesso literário entre esses "outsiders" é um proletário autêntico, Sillitoe[391], que representa o operariado despolitizado dos países europeus, resistente só por egoísmo pessoal, e desistindo da luta de classes.

Os "Angry Young Men" americanos, muito mais radicais que seus confrades ingleses, são os "Beatniks"[392], membros de um movimento de boêmia, cujos centros são o bairro de Greenwich Village, em New York, e os cafés boêmios de São Francisco. Greenwich Village sempre já fora um ponto de reunião de artistas rebeldes contra a sociedade comercial americana. É característica a escolha de San Francisco, cidade de certa cultura artística que rivaliza com Los Angeles, metrópole do cinema e da "Mass Culture". Os "Beatniks" são rebeldes contra a insuportável pressão niveladora da sociedade americana. Norman Mailer[393], o autor de *The Naked and the Dead*, perseguido pelos maccarthystas, ele próprio um revoltado contra a política americana, contra o conformismo, contra o código puritano de ética, tem feito muito para dar ressonância ao movimento dos "Beatniks".

---

389 Kingsley Amis, 1922-1995.
Lucky Jim (1954).

390 John Osborne, 1929-1981.
Look Back in Anger (1956).

391 Allan Sillitoe, 1928.
Saturday night, Sunday morning (1958); *The Loneliness of the long-distance runner* (1960); *The Key to the Door* (1961); *Guzman, go home* (1969).

392 L. Lipton: *The Holy Barbarians.* New York, 1958.
G. Feldman and M. Gartenberg edit.: *The Beat Generation and the Angry Young Men.* New York, 1958.

393 Cf. nota 32.

Chamou-os de "white niggers", isto é, brancos que em sinal de protesto assumem voluntariamente a posição de pária dos negros americanos. Mas Mailer não conseguiu dar aos "Beatniks" um programa. Individualistas extremados, eles são "rebels without a cause". A não ser que sua causa seja o budismo Zen, que adotaram como religião particular. A música sacra dessa religião seria o Jazz que acompanha permanentemente as orgias dos "Beatniks". Pois orgias são: não lhes basta o álcool, preferem as drogas; e grande parte de sua literatura descreve as experiências dos viciados, inclusive nas casas de saúde em que se pretende desabituá-los.

Os "Beatniks" veneram, como precursores, Henry Miller e o poeta William Carlos Williams[394], cujos versos de realismo extremo lhes forneceram matéria para aventuras reais ou imaginárias. O poeta e, certamente, o maior talento literário dos grupos é Allen Ginsberg[395], cujo longo poema *Howl*, expressão de vagabundagem infinita e de excessos sexuais, nunca podia ser completamente publicado. Há em Ginsberg algo do gênio de Rimbaud. O volume *Kaddish* confirmou a impressão de emoção profunda e força evocativa. A prosa dos "Beatniks" é quase sempre autobiográfica. Os melhores romances – enquanto são romances – são os de Kerouac[396], cuja energia enfraqueceu, porém, depois da obra-prima picaresca *On the Road*.

Os "Beatniks" vivem na memória e nas reportagens como jovens barbudos. Mas já não são tão jovens assim e certo radicalismo não pode, por motivos fisiológicos, sobreviver à mocidade. Mas sua literatura conquistou círculos simpatizantes e mesmo o grande público na Europa, graças aos romances verdadeiramente excessivos, mas talentosos de Burroughs[397], que é um irmão espiritual de Genet e filho literário de Gertrude

394 William Carlos Williams, 1883-1963.
Collected Poems (1938); *Paterson* (1946).

395 Allen Ginsberg, 1926-1997.
Howl (1956); *Kaddish* (1960).

396 Jack Kerouac, 1922-1969.
On the Road (1957).

397 William Burroughs, 1914-1997.
Junkie (1963; *autobiografia*, publicada sob o pseudônimo William Lee); *The Naked Lunch* (1959); *The Exterminator* (1960); *The Soft Machine* (1961); *The Ticket That Exploded* (1962).

Stein; suas descrições de orgias de drogas e de perversões sexuais produziram conflitos com a censura que, por sua vez, publicizaram as obras.

Várias influências são inconfundíveis nos "Beatniks": Whitman e Apollinaire, Rimbaud e Genet e Gertrude Stein. É evidente que se trata de um movimento excessivamente romântico. É característico o fato de que os escritores mais conspícuos entre os *beatniks* não eram pobres, mas apenas quiseram ser pobres; Buourroughs é mesmo filho de uma das famílias mais ricas dos Estados Unidos. Mas a perspectiva era outra quando o odiado "establishment" foi visto de baixo. Assim o olhou o inglês Burgess[398], homem de sete instrumentos, escritor, pintor, compositor, homem de teatro e de mil outras coisas e de uma imaginação exuberante e fortemente deformadora: descobriu a epidemia de violência em New York. Aos espectadores, assustados pelo filme tirado do seu romance *A Clocwork Orange*, essa violência parecia exagero. Mas logo foram melhor informados por *Last Exit to Brooklin*, de Selby[399], panorama de atrocidades e sujeiras nunca antes descritas nem sequer adivinhadas; mas nem a fantástica linguagem joyciana do autor conseguiu (nem quis) atenuar o fato de que se tratava de fotografia exata de uma tremenda realidade, de uma civilização que se decompõe moralmente e que também materialmente desaba.

Por mais estranho que pareça, também existe resistência anti-"establishment" na Rússia soviética. Não o percebe quem se limita a ler prosadores bem domesticados como Juri Bondarev (*A Ribeira*, 1975), Juri Rifonov (*Sede*, 1975) ou as histórias de Anatoli Tchernusev sobre a vida da gente miúda em Moscou. Em comparação com esses ficcionistas pareciam revolucionários alguns poetas, dos quais Evtuchenco[400] alcançou fama efêmera também no Ocidente, até os leitores (e ouvintes) se cansarem de sua grandiloqüência. Mas depois surgiram verdadeiros "dissidentes", como o poeta Josef Brodski, tradutor de Donne, e enfim,

---

398 Anthony Burgess, 1917-1993.
A Clockwork Orange (1963); etc., etc.

399 Hubert Selby, 1928-2004.
Last Exit to Brooklyn (1965).

400 Eugeni Evtuchenko, 1933.
Estação Sima (1956); *Babi Yar* (1960); *Autobiografia precoce* (1963).

o dissidente da própria Direita: Soljenitzin[401]. Aproveitou a época do degelo, no governo de Kruchtchov, para publicar a novela *Um dia na vida Ivan Denisovitch*, descrevendo os horrores da vida dos prisioneiros nos campos de concentração da era stalinista. Fazendo oposição ostensiva ao regime comunista, escreveu mais tarde dois volumosos romances sobre a repressão e um terceiro sobre a derrota do exército russo em 1914, no começo da Primeira Guerra Mundial. Exilado, enfim, vive no estrangeiro, publicando em traduções uma obra enorme sobre as perseguições de Stalin e os campos de concentração. Seria totalmente impossível, no momento atual, apreciar imparcialmente essas obras. Os romances de Soljenitzin já foram considerados, por muitos críticos competentes, como pontos altos da literatura russa, de um grande fôlego épico, enquanto outros críticos, igualmente competentes, só percebem nessas obras um retrocesso ao realismo do século passado. É evidente que essas opiniões contraditórias estão influenciadas, neste ou naquele sentido, pela ideologia do autor, que proclama sua fidelidade à Igreja ortodoxa e aos ideais cristãos dos quais espera a salvação da Rússia.

*

O "noveau roman"[402] é a quebra mais radical que a tradição do romance francês jamais sofreu. É verdade que seus adeptos admiram Balzac e que a crítica quis descobrir antecipações do "nouveau roman" em Flaubert. Mas o realismo do novo gênero é muito diferente do balzaquiano; antes se parece com a meticulosa e instantânea reconstituição da realidade pelos neo-realistas italianos. E as descrições matematicamente

---

401 Alexander Isaevitch Soljenitzin, 1918.
Um dia na vida de Ivan Denisonvitch (1962); *No primeiro círculo (*1968*); Pavilhão dos cancerosos* (1968); *Agosto de 1914* (1972); *Arquipélogo Gulag* (1973); *Lênin em Zurich* (1976).
G. Lukács: *Soljenitzin.* Neuwied, 1970.
G. Grazzini: *Soljenitzin.* Milano, 1971.

402 Cl. Mauriac: *La litterature contemporaine.* Paris, 1958.
G. Zeltner: *Das Wagnis des franzoesischen Gegenwartsromans.* Hamburg, 1960.

exatas excluem, por essa sua natureza, o estilo flaubertiano. A renúncia ao conteúdo, ao enredo coerente, e à análise psicológica lembra a contemporaneidade da reportagem e da "fact-literatura" russa. A convicção da impenetrabilidade das coisas e do mundo é contemporânea do existencialismo e da sua teoria dos "outros". Incontestável é a influência de Sartre (*La Nausée*). Romancistas que não pertencem ao grupo escreveram obras de mentalidade e estilo afins, como Gascar[403], mestre em revelar os sofrimentos e angústias dos animais – subentendido que nossa existência é a mesma – e o aspecto estranho e "uncanny" de móveis e outros objetos inanimados.

Quem se afirma influenciado por Roussel é o iniciador e teórico do "nouveau roman": Robbe-Grillet[404]. Descrições matematicamente exatas das coisas e enredos vagos, ambíguos, misteriosos; personagens sem psicologia, dir-se-ia criaturas sem alma, e de fala reduzida ao mínimo: o mundo de Robbe-Grillet é um museu de estátuas abandonadas ou de seres petrificados sem passado e sem futuro, assim como o grande público os conheceu através da fita cinematográfica *L'Année dernière à Marienbad*. A filosofia na base desse "nouveau roman" é uma ala extrema do existencialismo, e a ficção construída em cima dessa filosofia é evasionista e deliberadamente desumana. Descontando as múltiplas influências ainda fica um resto de grande originalidade: renovação total de um gênero – o romance francês – que parecia por sua vez petrificado e incapaz de renovação.

Robbe-Grillet também é notável teórico e crítico que se esforçou para esclarecer e definir o "nouveau roman". Conseguiu, pelo menos, provar que não se trata de uma receita; pois as obras dos seus companheiros de grupo não se parecem totalmente com as suas. As mais pare-

---

403 Pierre Gascar, 1916-1997.
Les Meubles (1949); *Les Bêtes* (1953).

404 Alain Robbe-Grillet, 1922-2008.
Les Gommes (1954); *Le Voyeur* (1955); *La Jalousie* (1957); *Dans le Labyrinthe* (1959); script do filme *L'Année dernière à Marienbad* (1961).
Br. Morrissette: *Les romans de Robbe-Grillet.* Paris, 1963.
O. Bernal: *Alain Robbe-Grillet. Le roman de l'absense.* Paris, 1965.

cidas são, contudo, as de Nathalie Sarraute[405]: *Le Planétarium* também é um romance de coisas; no caso, de um apartamento. Mas depois voltou a autora a tratar um enredo "normal", que até é uma sátira da vida literária parisiense.

Michel Butor[406] também sacrificou ao esquema: no romance *Degrés*, descrição da vida escolar. Mas suas outras obras são diferentes, e sobretudo o imenso monólogo durante uma viagem, *La Modification*, surpreende pelos novos recursos estilísticos e pelo desfecho atrás do qual se parece esconder uma decisão ética.

La Modification passou por ser a obra-prima do "nouveau roman", até sair *La Route de Flandres*, de Claude Simon[407], cujo fundo é a Segunda Guerra Mundial, assim como em *Le Palace* a guerra civil espanhola. Aquela obra de Butor parece agora o sucesso singular de um escritor bem dotado, ao passo que Claude Simon já pode ser citado como um dos mestres do romance francês. Por mais vagos que fiquem, deliberadamente, os fundos históricos dos seus enredos, não deixam de inspirar ao movimento dos personagens um sentido humano.

Discípulos ou imitadores desses "grandes" do "nouveau roman" são Robert Pinget[408], que em *L'Inquisitoire* representa a incomunicabilidade entre as criaturas humanas, e Claude Ollier[409], cujo tema em *Le Maintien de L'Ordre* é uma espera angustiosa no ambiente de terrorismo norte-africano. Nessas obras é sensível a influência de Kafka.

---

405 Nathalie Sarraute, 1902-1999.
Tropismes (1939); *Le Planétarium* (1959); *Les fruits d'or* (1963).
M. Cranakic y Belaval: *Nathalie Sarraute.* Paris, 1965.

406 Michel Butor, 1926.
Passage de Milan (1954); *L'Emploi du Temps* (1956); *La Modification* (1957); *Degrés* (1962).
J. Roudaut: *Michel Butor ou le livre futur.* Paris, 1964.

407 Claude Simon, 1913-2005.
Le Vent (1957); *La Route de Flandres* (1960); *Le Palace* (1962).

408 Robert Pinget, 1920-1997.
L'Inquisitoire (1962).

409 Claude Ollier, 1922.
Le Maintien de l'Ordre (1961).

O "nouveau roman" é, por enquanto, um fenômeno especificamente francês. Mas em outras literaturas já surgiram produtos semelhantes, devidos a personalidades de mentalidade parecida ou a circunstâncias especiais que excluem a tradicional técnica novelística. Nas obras do inglês William Golding[410] encontra-se a mesma atmosfera de mistério impenetrável, agravada pela veia metafísica do romancista. A inglesa Iris Murdoch[411], inteligente, penetrante e glacial, sabe transformar enredos comuns em seqüências surpreendentes de "atos gratuitos". A divisão da Alemanha em dois países separados por fronteira intransponível e que já deixaram de entender-se inspirou a Uwe Johnson[412] romances em que não se sabe e nunca se saberá o que realmente aconteceu. Golding, Iris Murdoch e Uwe Johnson são escritores difíceis; tanto mais convidam para uma viva discussão literária e, no caso de Johnson, também política.

A propósito do "nouveau roman", que renega, ou pelo menos pretende renegar todas as normas até agora válidas em literatura, Sartre chamou os romances de Nathalie Sarraute de "anti-romances". Talvez seja um exagero: pois as melhores obras do novo gênero, como *La Modification* e *La Route de Flandres*, já se afiguram hoje romances apenas diferentes. Mas existe um antiteatro, que realmente é o contrário de tudo até agora representado nos palcos. É o "teatro do Absurdo", o teatro de Ionesco.

As primeiras peças de Ionesco[413] eram farsas curtas, algo chaplinescas, personagens como de Jarry, forte tendência antiburguesa, sátira contra os clichês da linguagem cotidiana e os chavões da linguagem comercial e po-

---

410 William Golding, 1911-1993.
Lord of the Flies (1954); *Free Fall* (1959).

411 Iris Murdoch, 1919-1999.
Under the Net (1955); *A Severed Head* (1961); *The Unicorn* (1963).

412 Uwe Johnson, 1934-1984.
Mutmassungen ueber Jakob (1959); *Das dritte Buch ueber Arnium* (1961).
M. Reich-Ranicki: *Deutsche Literatur in West und Ost.* Muenchen, 1963.

413 Eugène Ionesco, 1912-1994.
La Leçon (1950); *La cantatrice chauve* (1950); *Les Chaises* (1951); *Le nouveau locataire* (1957); *Tueur sans gages* (1958); *Le Rhinocéros* (1960); *Le Roi se meurt* (1962).
M. Esslin: *The Theatre of the Absurd.* London, 1962.
K. Tynan: *Curtains.* London, 1962.

lítica. Já surge o problema da língua inadequada, como em Samuel Beckett: língua absurda, enredos absurdos, vida absurda. Seria Ionesco o Beckett cômico? Seria o Absurdo de Ionesco um aspecto, o cômico, do Absurdo existencialista? A crítica literária continua discutindo essas hipóteses. Os críticos teatrais percebem que o absurdo, em Ionesco, não é a vida que suas peças refletem no palco, mas que seu próprio palco é absurdo. É o "antiteatro". A forma é a do teatro não-psicológico que Artaud[414] proclamara; é caso paralelo ao "nouveau roman", que também rejeita a análise psicológica. Mas a intenção é outra: é um individualismo extremo que não admite sentido nenhum no mundo lá fora. Por isso, o teatro de Ionesco não pode e não quer exercer efeito na vida; por isso Ionesco manifestou-se em polêmica enérgica contra o teatro tendencioso de Brecht. É o antiBrecht. Mas essa atitude polêmica obrigou-o a polêmicas também no teatro, contra as tendências conformistas da época: enquanto as peças curtas só tinham encontrado os aplausos dos conhecedores, da boêmia artística, foi a peça anticonformista e antitotalitária *Le Rhinocéros* vivamente aclamada pelo público.

*

Não são poucos os escritores que, embora colocados no meio das tempestades políticas e sociais e dos movimentos literários e artísticos deste século, se conservaram em solidão impenetrável: basta citar nomes como os de Hesse, Joyce e Beckett. Quando aos vários motivos dessa solidão se acrescenta a posição numa literatura separada dos grandes centros pela barreira de uma língua pouco divulgada, então resulta o caso de um escritor que não parece pertencer àquele nosso mundo: um solitário como o grego Kazantzakis[415], cuja Obra constitui um mundo à parte. Sua vida foi

---

414 Cf. "As revoltas modernistas", nota 270.

415 Niko Kazantzakis, 1885-1957.

A última viagem de Ulisses (1924-1938); *Zorba, o grego* (1947); *capitão Michael* (1953); *O Cristo recrucificado* (1955); *A última tentação* (1955); *Relatório ao Greco* (publ. 1961).

P. Prevelakis: *Niko Kazantzakis e sua Odisséia* (trad. em ingl.). New York, 1961.

A. Izzet: *Kazantzakis.* Paris, 1965.

C. Honiane-Lust: *Niko Kazantzakis.* Paris, 1970.

Hel. Kazantzakis: *Niko Kazantzakis* (trad. ingl.). Oxford, 1975.

longe de ser calma: foi diplomata e ministro e participou de vários movimentos revolucionários, que se refletem em suas obras. Mas não seria possível enquadrá-lo em nenhum movimento literário da nossa época, como se ele viesse de um outro continente ou de outros séculos. Kazantzakis nasceu em Creta quando essa ilha, sede de maravilhosa civilização pré-helênica, ainda estava sob a dominação turca. Às lutas dos cretenses contra os turcos dedicou, mais tarde, um romance, meio histórico e meio autobiográfico. Sempre ficou fiel às cúpulas bizantinas e nunca esqueceu que El Greco, o grande pintor de Toledo, também tinha sido natural de Creta. Intimamente familiarizado com a arte francesa e com a ciência alemã, esse cosmopolita sentiu em si a seiva dos seus antepassados que foram gregos pagãos e grandes aventureiros: ao espírito indomável dessa gente dedicou o romance *Zorba, o grego*, que o tornou internacionalmente famoso e cujo enredo ficou, pelo filme de Michaël Cacoyannis, familiar até aos menos letrados. A barreira da língua não permitiu esse destino à obra mais audaciosa de Kazantzakis, à sua versão moderna da *Odisséia*. Em compensação, é hoje geralmente acessível seu *Relatório ao Greco*, estranha autobiografia em forma de carta e confissão, dirigida ao maior dos seus patrícios: resumo de sua vida e das estações de sua vida – Nietzsche, Budda, São Francisco e Lênin foram seus mestres, seus guias na viagem da sua própria Odisséia. Um novo Homero, último descendente daquele Homero com que se iniciou nosso caminho pela história da literatura.

. . . .

Epílogo

TODA a história da literatura tem sido acompanhada por esforços mais ou menos sistemáticos de submeter à apreciação e interpretação as obras consideradas importantes. Mas que obras seriam importantes? Desde os dias de Quintiliano estabeleceram-se cânones de obras-primas, segundo as normas estéticas dominantes da época, e o classicismo do século XVIII parecia ter chegado a uma "canonização" definitiva. Mas o pré-romantismo do mesmo século e o romantismo do início do século XIX subverteram para sempre as regras e as normas da estética classicista. Foram substituídas por impressões mais ou menos subjetivas e por conceitos científicos ou pseudocientíficos. É o início da crítica literária moderna.

Ainda em meados do século XVIII, um dos últimos classicistas, o célebre Dr. Samuel Johnson[1], inaugurou a crítica positiva de obras compatíveis com o cânone dominante, como as peças de Shakespeare. Suas normas de julgamento e de interpretação foram as do "bom senso", tipicamente inglês, e em parte os movimentos psicológicos da emoção estética.

O próximo passo foi a crítica exercida pelo grande poeta romântico Coleridge[2], ao qual se devem conceitos tão fundamentais como o da

---

1 Cf. "Classicismo racionalista", nota 24.

2 Cf. "Origens de romantismo", nota 35.

estrutura autônoma das obras, o da diferenciação entre a "imagination" criadora e a "fancy" irresponsável, o da "suspension of disbelief" em face de obras incompatíveis com nossas crenças e ideologias para tornar possível a apreciação puramente estética e, enfim, as primeiras pesquisas sobre a diferença entre a linguagem poética e a prosa discursiva. Infelizmente, os trabalhos críticos de Coleridge só nos foram transmitidos em estado fragmentário, ou então conservados em forma de notas de leituras e conversas; sua crítica só chegou a ser plenamente compreendida mais de cem anos depois da sua morte. A crítica literária inglesa do século XIX enveredou por outros caminhos. Matthew Arnold[3] foi grande moralista que considerava a poesia como "criticism of life". Os "scholars" das velhas Universidades de Oxford e Cambridge, tão meticulosos quando se tratava de textos da Antiguidade, confiavam nas suas impressões subjetivas de textos poéticos modernos. Um exemplo seria Saintsbury[4], que teve no entanto o mérito de apreciar também, como o primeiro, os valores literários do romance moderno.

Não será necessário lembrar que o classicismo de Weimar se baseava na crítica de Lessing[5], o pré-romantismo alemão na de Herder[6], e todo o romantismo europeu nos ensinamentos de August Wilhelm Schlegel[7], cujas idéias sobre o drama coincidiram com as de Coleridge; mas os conceitos do seu irmão Friedrich Schlegel[8] sobre história literária ficavam infelizmente incompreendidos: só ressurgiram em nosso tempo. A crítica literária na Alemanha enveredou depois pelos caminhos do positivismo. No fim do século XIX ela estava dominada pelo dinamarquês Georg Brandes[9], inimigo decidido do romantismo e defendendo o realismo, o naturalismo e uma pouco definida crítica "científica".

---

3 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 54.

4 George Saintsbury, 1845-1933.
The English Novel (1913); *History of the French Novel* (1917-1919), etc.

5 Cf. "O último classicismo", nota 20.

6 Cf. "O último classicismo", nota 32.

7 Cf. "Origens do romantismo", nota 11.

8 Cf. "Origens do romantismo", nota 4.

9 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 91.

A terra da promissão da crítica literária no século XIX foi a França. Sainte-Beuve[10] entrou na literatura como paladino da poesia romântica, de Lamartine, Hugo e Musset, terreno que ele depois abandonou para se dedicar ao passado da França, aos "clássicos" e aos "moralistas" dos séculos XVII e XVIII. Dono de um "bom gosto" impecável, algo burguês com raros acessos de libertinismo, brilhava sobretudo pela penetrante análise biográfico-psicológica dos autores; era mais literato do que propriamente crítico. Seu impressionismo teve influência avassaladora, transformando a crítica francesa em "escola impressionista". A atividade crítica de Anotole France é típica. Em escritores de responsabilidade menor, esse impressionismo produziu resultados cujo sucesso se nos afigura, hoje em dia, inacreditável. Faguet[11], escritor elegante e espirituoso, sacrificou aos seus preconceitos de tal modo que escreveu uma história da literatura francesa sem mencionar Baudelaire nem Zola. E Jules Lemaître[12], dominado pelo mais estreito nacionalismo, exaltou Racine para, nas entrelinhas, desprezar Shakespeare; chegou a exorcizar o suíço Rousseau como "estrangeiro".

Ao lado desses impressionistas superficiais ou frívolos surgiram tentativas de introduzir na crítica literária alguns conceitos do cientificismo que, em outros terrenos, dominava o século. Taine[13], certamente influenciado por Herder, explicou a evolução literária pelos três fatores "race", "milieu" e "moment", mas é antes à sua arte de grande escritor que devemos os ensaios esplêndidos e realmente explicativos sobre Racine e sobre Balzac. Brunetière[14] teve a idéia infeliz de escrever a evolução da literatura como espécie de "struggle for life" darwinista entre os gêneros literários; contudo, seu conhecimento da história literária francesa era extenso, seus ensaios são solidamente fundados mesmo quando inaceitáveis; e devemos a esse conservador reacionário a descoberta do "libertinismo" filosófico de

10 Cf. "O fim do romantismo", nota 35.

11 Emile Faguet, 1847-1916.
Histoire de la littérature française (1900); *Propos littéraires* (1902-1910).

12 Jules Lemaître, 1853-1914.
Les Contemporains (1886, 1899); *Racine* (1908), etc.

13 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 75.

14 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2.

Molière. Seu discípulo Lanson[15] escreveu a mais linda história da literatura francesa; herdou do seu mestre o desprezo de Baudelaire e acreditava fazer trabalho rigorosamente científico ao notar mil "alusões" e "influências" nos versos de Lamartine. Em comparação com esse cientificismo parecia refrescante o impressionismo confessado de Gourmont[16], que foi o grande crítico da época da poesia simbolista. A crítica literária francesa foi parcialmente renovada por Thibaudet[17], que complementou suas considerações estilísticas das obras de Maurras e Barrès por análises da ideologia dos autores; mas fracassou ao querer periodizar a história da literatura francesa moderna pelo teorema das gerações. Sem muita injustiça pode-se afirmar que nos primeiros três decênios do século XX a crítica literária francesa, embora lida com respeito no mundo inteiro, era a mais atrasada.

Influências da Alemanha, especialmente hegelianas, informaram a crítica do grande italiano Francesco De Sanctis[18], o primeiro que aboliu a diferença, tão enraizada, entre forma e conteúdo da obra de arte, unificando a personalidade poética do artista e abstraindo da sua personalidade poética a sua personalidade "empírica". Suas críticas de Petrarca, Maquiavel, Leopardi e Manzoni e sobretudo suas exegeses de episódios da *Divina Comédia* continuam insuperadas. Romântico por temperamento e sistemático como hegeliano, escreveu a história da literatura italiana como história civil da nação, síntese grandiosa que era, no entanto, incompatível com o espírito cientificista da época. Em seguida, De Sanctis foi quase totalmente esquecido, e as cátedras de literatura italiana nas Universidades foram, quase todas elas, ocupadas por discípulos do grande poeta Carducci[19] que, condenando as "sínteses" inspiradas pela estética hegeliana, preconizava o trabalho limitado mas científico da edição crítica e da exegese

---

15 Gustave Lanson, 1857-1934.
Histoire de la littérature française (1894); Edição das *Méditations poetiques* de Lamartine (1915).

16 Cf. "O simbolismo", nota 22.

17 Albert Thibaudet, 1874-1936.
Les idées de Maurras (1920); *La vie de Barrès* (1921); *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936).

18 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 81.

19 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 18.

literal dos textos. Só a partir do começo do século XX, as obras dispersas de De Sanctis foram reeditadas pelo filósofo Benedetto Croce[20], que reabilitou o grande precursor. A estética de Croce, que considera as obras de arte como expressões do "lirismo" (ou valor poético) dos autores, permitiu separar nitidamente os elementos "poéticos" e os elementos "não-poéticos", o que lhe inspirou uma revisão geral dos valores consagrados da história literária italiana e européia, a condenação parcial de autores como Fogazzaro, Pascoli e D'Annunzio, e, enfim, a eliminação dos valores não-poéticos na obra de Dante. Embora esse trabalho eliminatório encontrasse vivas resistências, o prestígio da filosofia de Croce na Itália era tão grande que até os anos de 1920 se podia falar em "ditadura do idealismo".

A crítica literária russa, informada por motivos ideológicos e sociais, está até certo ponto até hoje sob a influência de Bielinski[21], que rompeu com o esteticismo romântico de Puchkin, exigindo uma literatura de verdadeira contemporaneidade e de atenção para os problemas políticos e sociais da Rússia, proclamando Gogol como iniciador dessa literatura nova. Bielinsk inspirou diretamente a crítica radical dos anos de 1860: Dobroliubov[22], que explicou a situação da Rússia pela exegese de *Oblomov* e das peças realistas de Ostrovski, e Pissarev[23], que chegou a proclamar o fim da literatura propriamente literária e que atribuiu às letras apenas o papel de preparar a ação que então foi chamada "niilista". O ponto fraco desses radicais era a falta de uma ideologia sistemática e bem definida. Só no fim do século, o marxismo chegou a assumir esse papel; e Plekhanov[24], o fundador da então chamada social-democracia, foi o primeiro a analisar obras literárias, como as de Ibsen e Zola, conforme sua substância ideológica, "desmascarando-as" como expressões de mentalidade pequeno-burguesa e exigindo correspondente revisão dos valores da literatura russa.

---

20 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 183.

21 Cf. "Romantismos de evasão", nota 183, e " Literatura burguesa", nota 91.

22 Cf. "Literatura burguesa", nota 98.

23 Cf. "Literatura burguesa", nota 98.

24 Georgi Valentinovitch Plekhanov, 1856-1918.
Os artigos dispersos de Plekhanov sobre temas literários encontram-se reunidos no volume 14 das suas *Obras Completas* (24 vols., 1923-1927).

Homens como Coleridge, Friedrich Schlegel, Bielinski, Sainte-Beuve, De Sanctis foram, sem dúvida, grandes críticos literários, e não há motivo nenhum para menosprezá-los. No entanto, está certo que a crítica literária moderna se apóia em métodos cada vez mais sistemáticos e cada vez mais sutis. O século XX é propriamente o da crítica, que deixou de ser gênero literário para assumir a dignidade de uma disciplina científica ou quase-científica e estabelecer espécie de literatura ou metaliteratura, ao ponto de às vezes perder de vista a própria literatura.

Discípulo de Carducci, mas admirador de Croce foi Renato Serra[25], autor de um livro sobre Pascoli, o primeiro que desafiou a teoria do lirismo, corrigindo o conceito da expressividade pelo critério puramente estético do "gosto", noção que já tinha sido abandonada quase em toda parte e que Serra purificou da suspeita de arbítrio impressionista. Serra morreu cedo, vítima da Primeira Guerra Mundial, mas seu conceito do "gosto", que ele também introduzira em ensaios sobre Maupassant e Kipling, foi aceito até por um crociano tão ortodoxo como Luigi Russo[26], que redescobriu o esquecido Verga e se distinguiu pela veemente polêmica contra os que pretendiam "superar" a crítica de Croce. Um ex-romântico como Attilio Momigliano[27], autor do melhor livro sobre Manzoni, usou o velho e renovado conceito do "gosto" para descobrir a emoção humana em autores aparentemente áridos como Goldoni e Parini e para revelar e interpretar as contradições íntimas na obra de Tasso. "Crítica de gosto" foi a de De Robertis[28], que elaborou seu método próprio para a análise estilística dos versos de Leopardi e para esclarecer o hermetismo da poesia de Ungaretti. A crítica de De Robertis afigura-se hoje superada por tendências de interpretação sociológica. Mas nota-se

---

25 Cf. "As revoltas modernistas", nota 92.

26 Luigi Russo, 1892-1961.
Giovanni Verga (1919); *La critica letteraria contemporanea* (1942-1943); *Machiavelli* (1945); *Studi sul Due e Trecento* (1946).

27 Attilio Momigliano, 1883-1952.
Alessandro Manzoni (1921); *Storia della letteratura italiana* (1936); *Stude di poesia* (1938).

28 Giuseppe De Robertis, 1888-1963.
Saggi (1939); *Saggio sul Leopardi* (1944); *Stude* (1947).

que o problema do "gosto" também foi exaustivamente estudado pelo marxista Della Volpe[29].

O idealismo filosófico de Croce encontrou, fora do Itália, discípulos na Alemanha, onde Vossler[30] baseou nela sua lingüística idealista e um novo método de uma leitura dos textos: a análise estilística. O grande virtuoso desse método de análise estilística foi Leo Spitzer[31], que sabia iluminar um autor pela interpretação de uma estrofe ou até de um único verso de Villon ou de Racine, de um trecho ou de uma frase de Cervantes ou de Proust. Nem Vossler nem Spitzer desprezaram as relações entre um estilo pessoal e o gosto literário de uma sociedade em determinada época. Essas relações foram o tema de Erich Auerbach[32] que, em sua obra *Mimesis*, verificou através dos séculos a dialética entre o "nobre" estilo hipotático e o "plebeu" estilo paratático; essa sua histária do realismo na literatura também brilhava pelas análises estilísticas e sociológicas de trechos bem escolhidos de Dante, Cervantes, Shakespeare, Saint-Simon, abbé Prévost, Stendhal e tantos outros. O método da análise estilística também encontrou muitos adeptos na Espanha, sobretudo Damaso Alonso[33], no estudo de Góngora e de outros poetas da época barroca; mas Alonso também sabia indicar os limites e limitações do método.

---

29 Galvano Della Volpe, 1895-1964.
Discorso poetico e discorso cientifico (1956); *Critica del gusto* (1960); *Schizzo di una storia del gusto* (publ. 1971).

30 Karl Vossler, 1872-1949.
Die göttliche Komödie (1907-1910); *La Fontaine* (1919); *Leopardi* (1920); *Racine* (1926); *Lope de Vega und sein Zeitalter* (1932); *Die Poesie der Einsamkeit in Spanien* (1935), etc.

31 Leo Spitzer, 1887-1960.
Stilstudien (1928); *Romanische Stilo und Literaturstudien* (1931); *Linguistic and literary history* (1948); *Romanische Literaturstudien* (1959).

32 Erich Auerbach, 1893-1957.
Dante als Dichter der irdischen Welt (1929); *Mimesis, dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); *Studi su Dante* (1963).

33 Dámaso Alonso, 1898-1990.
Edição das *Soledades* de Góngora (1927); *La langue poética de Góngora* (1935). *La poesía de san Juan de la Cruz* (1942); *Ensayos sobre poesía española* (1944); *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950); *Góngora y el Polifemo* (1960).

Num pólo oposto situa-se o emprego do materialismo dialético na crítica literária. As equações algo simplistas de Plekhanov, entre a produção literária e a situação social, foram abandonadas. O húngaro György Lukács[34], que escreveu a maior parte das suas obras em alemão, desenvolveu uma teoria marxista do romance, traçou uma nítida linha divisória entre realismo e naturalismo, dedicou atenção especial a Thomas Mann e reabilitou os realistas alemães do século XIX, como Gottfried Keller, Raabe e Fontane. Walter Benjamin[35], mais crítico da cultura que da literatura, desenterrou o teatro barroco alemão e escreveu excelentes ensaios sobre Baudelaire, Gide, Kafka, Brecht e Döblin. Na França, Lucien Goldmann[36] estudou o pensamento religioso de Racine e tentou uma sociologia do romance moderno, inclusive do "nouveau roman". Os marxistas italianos continuaram estimulados pelas idéias de Antonio Gramsci[37] sobre as relações entre a cultura, os intelectuais e o povo. Além de Della Volpe, já citado, destacaram-se Giacomo Devoto[38] pelos seus estudos de estilística sociológica, Gillo Dorfles[39] pela pesquisa de oscilações do gosto artístico, e sobretudo Umberto Eco[40], estudioso do "kitsch" e da "mass culture".

Existem linhas de comunicação e afinidades entre a crítica italiana, a crítica alemã e, em parte, a crítica dos marxistas. Enquanto isso, a crítica inglesa preferiu orientações radicalmente diferentes. Primeiro, sob

---

34 György Lukács, 1885-1971.
Die Seele und die Formen (1911); *Theorie des Romans* (1920); *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (1949); *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (1951); *Probleme des Realismus* (1955).

35 Walter Benjamin, 1892-1940.
Der Ursprung des deutsche Trauerspiels (1928); *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936); *Schriften* (ed. por T. W. Adorno, 1955).

36 Lucien Goldmann, 1913-1970.
Le dieu caché (1956); *Pour une sociologie du roman* (1964).

37 Cf. "Tendências contemporâneas – um esboço", nota 275.

38 Giacomo Devoto, 1897-1974.
Studi di stilistica (1948).

39 Gillo Dorfles, 1910.
Le oscillazioni del giusto (1958).

40 Umberto Eco, 1932.
Opera aperta (1962); *Apocalittici ed integrati* (1964).

a influência muito forte de T. S. Eliot[41]. Fez época como crítico de poesia, criando conceitos novos, embora não inteiramente claros, como "objective correlative" e "dissociation of sensibility", provocando nova atenção para os grandes dramaturgos elisabetanos, reabilitando Donne e os outros poetas "metafísicos" e a sátira de Dryden. Sua influência imensa no mundo anglo-saxônico só começou a declinar quando manifestava sua adesão a um classicismo, mal definido, e a um anglo-catolicismo que lhe inspirou ataques contra "heréticos" como Hardy e D. H. Lawrence. Seus adeptos continuam numerosos entre poetas e críticos, mas nas Universidades inglesas superou-o o severo Frank Raymond Levis[42], cuja revista *Scrutiny* conseguiu colocar em cátedras universitárias quase todos os seus colaboradores: Leavis fez uma revisão geral da história da poesia inglesa, desprezando os românticos e hostilizando o grupo de Auden e Spender; como moralista sem puritanismo, exigiu da literatura uma "high seriousness", exigência perante a qual só ficavam em pé, entre os romancistas de língua inglesa, Jane Austen, George Eliot, Conrad e D. H. Lawrence. Durante muito tempo foi Leavis o ditador da crítica literária inglesa.

Nos Estados Unidos preferiu-se I. A. Richards[43], que desenterrou, enfim, a crítica de Coleridge distinguindo nitidamente a "meaning" da poesia e o "statement" da prosa discursiva e demonstrando a incapacidade da maior parte dos leitores modernos cultos reconhecerem os verdadeiros valores poéticos. Seu discípulo Empson[44] reconheceu na ambigüidade a raiz da poesia, conceito que encontrou muitos adeptos nas Universidades norte-americanas. Os critérios de Richards e Empson exigiram um estudo mais acurado do texto literário: aquele "close reading" que abstraiu radicalmente

---

41 Cf. "As revoltas modernistas", nota 250.

42 Frank Raymond Leavis, 1895-1978.
New Bearings in English Poetry (1932); *Tradition and Development in English Poetry* (1936); *The Great Tradition* (1943); *D. H. Lawrence, novelist* (1955).

43 Ivor Armstrong Richards, 1882-1979.
Principles of Literary Criticism (1924); *Practical Criticism* (1929); *Coleridge on Imagination* (1934).

44 William Empson, 1906-1984.
Seven types of ambiguity (1930); *Some versions of Pastoral* (1935); *The Structure of complex words* (1951).

de todas as explicações biográficas, psicológicas e históricas para dedicar-se só ao estudo da palavra, do verso, da página no papel. Eis o dogma do "New Criticism" que até os anos de 1950 dominava os Estados Unidos[45].

O maior representante do "New Criticism" é Blackmur[46], que não foi superado por ninguém na elucidação de textos de Henry James, Cummings, H. H. Crane, Wallace Stevens; ato especialmente corajoso foi o desmascaramento das máscaras de Pound. Enfim, Blackmur exigiu, ao lado da crítica das palavras, também a crítica das coisas. Atitude semelhante foi a de Kenneth Burke[47] em seus estudos sobre poesia como "symbolic action"; no fundo, Burke já se afastou do "New Cristicism", quando fez crítica ideológica e quando admitiu o uso da psicanálise na interpretação de obras literárias. Mas Cleanth Brooks[48], estudando mais a "texture" do que a "structure" das obras, ficou "new critic" ortodoxo, procurando e encontrando "ambiguity" em toda a parte. O mais rigoroso adepto do grupo é, no entanto, Wimsatt[49] que, em colaboração com Monroe C. Beardsley, em célebres artigos da *Sewanee Review*, denunciou a "intentional fallacy" (a impossibilidade de reconhecer as intenções do poeta, além dos versos por ele publicados) e a "affective fallacy" (a impossibilidade de sentir, por empatia, os verdadeiros sentimentos do poeta). A crítica de Wimsatt, separando rigorosamente a obra literária e o ambiente interno e externo do autor, chega a negar o elemento humano da literatura.

---

45 St. E. Hyman: *The Armed Vision.* New York, 1948.

46 Richard Blackmur, 1904-1965.
The Double Agent (1935); *Language as gesture* (1952); *The Lion and the honeycomb* (1955).

47 Kenneth Burke, 1897-1993.
Counter-Statement (1931); *The Philosophy of literary form* (1941); *A Grammar of motives* (1945).

48 Cleanth Brooks, 1906-1994.
Modern Poetry and the Tradition (1939); *The Well Wrought Urn, studies in the structure of poetry* (1947).

49 William Wimsatt, 1907-1975.
Os artigos publicados em 1946 e 1949 na *Sewanee Review* foram incluídos em: *The verbal Icon* (1954).

A hegemonia do "New Criticism" sempre ficou limitada aos círculos universitários norte-americanos. Fora deles preferiu-se a crítica de Edmund Wilson[50] e Lionel Trilling[51], que foi inspirada por um humanismo tipicamente anglo-saxônico, não desprezando os elementos ideológicos nem o estudo psicológico dos autores; tanto Wilson como Trilling também se serviram de métodos da psicanálise. A influência da psicanálise na crítica literária moderna é, aliás, enorme, embora muitos críticos usem de maneira um pouco mecânica os métodos de Freud. Mas é excepcional o caso do francês Gaston Bachelard[52], que construiu em cima da psicanálise como base todo um sistema de crítica literária e de filosofia.

Na Europa, o "New Criticism" dos americanos e a análise estilística dos alemães perderam o prestígio quando se tomou, com grande atraso, conhecimento do formalismo russo[53], que na União Soviética dominou entre 1920 e 1930, embora veementemente combatido pelos críticos marxistas. Como chefe do grupo fora considerado Chklovski[54], defensor da autonomia da criação literária: assim como acontece no romance de Sterne, ao qual o crítico dedicou seu primeiro trabalho, a raiz das obras literárias seria só e apenas a técnica lingüística do autor, seu uso das palavras; os enredos das obras seriam produtos só das convenções literárias da respectiva época. Eikhenbaum[55] pretendeu provar essa tese: no famoso ensaio "Como foi feito *O Capote* de Gogol", primeiro publicado no volume *Poética* (1919), de vários autores, explicou a origem da célebre novela numa série de trocadilhos e chistes, em vez das considerações ideológicas que a tradição atribui a Gogol.

---

50 Edmund Wilson, 1895-1972.
Axel's Castle (1931); *The Wound and the Bow* (1941).

51 Lionel Trilling, 1905-1975.
Mattew Arnold (1939); *E. M. Forster* (1943); *The Liberal imagination* (1950).

52 Gaston Bachelard, 1884-1961.
Pychanalyse du feu (1938); *L'Eau et les rêves* (1942); *L'Air et les songes* (1944); *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948).

53 V. Erlich: *Russian formalism.* Haag, 1955.

54 Cf. "As revoltas modernistas", nota 122.

55 Boris Mikhailovitch Eikhenbaum, 1886-1959.
Poética 1919 (o artigo citado sobre *O Capote* de Gogol); *Akhmatova* (1923); *Lermontov* (1924); *Literatura (teoria, crítica, polêmica)* (1927); *Lev Tolstoi* (1928, 1931).

O estudo dos artifícios lingüísticos, como base da criação literária, também o levou a reabilitar a poesia de Nekrassov, que a crítica tradicional tinha condenado como "jornalística" e "grosseira". Mais tarde, Eikhenbaum fez concessões à tendência sociológica: em seus livros sobre Lermontov e Tolstoi estudou as relações entre autor e público. As relações entre a literatura e a vida também preocuparam Tynianov[56], que chegou a transformar seus estudos biográficos sobre Griboiedov e Puchkin em romances históricos; mas sua obra principal trata da luta entre classicismo e romantismo na poesia russa do começo do século XIX, para chegar a uma determinação do lugar de Puchkin na história literária. Inimigo decidido da crítica "biográfica", Tomachevski[57] dedicou-se a distinções sutis entre poesia e prosa, tornando-se o maior conhecedor da métrica e do ritmo na versificação russa. E Propp[58] deu um importante trabalho sobre a morfologia dos contos de fadas, base de estudos posteriores sobre a arte narrativa.

De todos os formalistas russos é Roman Jakobson[59] de longe o mais conhecido: saindo da União Soviética, fundou o círculo lingüístico de Praga, em que o checo Mukarovsky[60] se distinguiu pelos seus estudos sobre o grande poeta checo Mácha. Na França, Jakobson, agora dedicado principalmente aos estudos da lingüística, entrou em contacto com Claude Levi-Strauss, o fundador da antropologia estruturalista; e esse entendimento entre lingüística estrutural e estruturalismo teve a mais profunda influência na França, cuja crítica literária foi totalmente revolucionada.

---

56 Juri Nikolaievitch Tynianov, 1894-1944. (Cf. "Tendências contemporâneas – um esboço", nota 183.)
Arcaizantes e inovadores (1929).

57 Boris Viktorovitch Tomachevski, 1890-1957.
Métrica russa (1923); *Teoria da literatura* (1925); *Puchkin* (1925); *Sobre o verso* (1929).

58 Vladimir Propp, 1895-1970.
Morfologia do conto de fadas (1928).

59 Roman Jakobson, 1896-1982.
Que é a poesia? (1934); *Essais de linguistique générale* (1963); *Selected Writings* (1962, 1971), etc.

60 Jan Mukarovsky, 1891-1975.
O May de Mácha (1928); *As funções estéticas como reflexos de normas e fatos sociais* (1936).

Entre os estruturalistas franceses que se dedicam principalmente ou também à crítica literária, o primeiro lugar cabe a Roland Barthes[61], cujos estudos sobre Racine e sobre uma novela de Balzac *(S/Z)* provocaram vivas polêmicas; mas já se aceita geralmente a nova disciplina que fundou, a semiologia, terreno em que se distinguiu a búlgara Julia Kristeva[62] pela sua teoria do texto.

Em comparação com os grandes críticos literários do passado, os Barthes, Jacobson, Spitzer, Lukács, Della Volpe, Blackmur, Bachelard parecem uma espécie nova. Não são poetas nem escritores nem literatos ou jornalistas literários nem diletantes da literatura, mas são especialistas em lingüística, em psicologia e em psicanálise, em sociologia e marxismo, em estética e em filosofia. A maior parte de suas obras é inacessível a quem é leigo nessas ciências. A crítica literária moderna não se destina ao grande público. Acrescenta-se o fato de que os novos métodos críticos são usados principalmente para a interpretação dos escritores mais difíceis do passado ou dos contemporâneos: os ingleses e norte-americanos ocupam-se, quando não com Shakespeare, com Donne e os outros poetas metafísicos, como Blake, Wordsworth, Keats e Joyce; os franceses preferem Racine, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Proust; os alemães interpretam Hölderlin, Rilke, Trakl; os italianos apresentam leituras sempre diferentes de Dante, Ariosto, Maquiavel, Leopardi e os seus poetas herméticos, Ungaretti, Quasimodo, Montale, quando não descobrem profundezas inesperadas em Manzoni. Raros são os grandes autores modernos que são lidos pelo grande público (Hesse e Malraux são dessas exceções). Em geral a literatura que se chama ou é chamada séria tem índole rigorosamente elitista: é uma literatura para iniciados. Até nos países culturalmente mais desenvolvidos a grande literatura só é lida por uma ínfima percentagem dos leitores potenciais.

Essa índole elitista de literatura séria não é um fato de hoje. Em 1897, o censo demográfico realizado na parte européia da Rússia revelou

---

61 Roland Barthes, 1917-1980.
Le degré zéro de l'ecriture (1957); *Sur Racine* (1963); *Essais critiques* (1964); *S/Z* (1970).

62 Julia Kristeva, 1941.
Semiotike (1969).

que 61% da população masculina adulta e 82% da população feminina não sabiam ler e escrever. Esses números significam que a literatura de Gogol e Tchekhov, de Tolstoi e Dostoievski só podia ser lida por uma pequena minoria do povo russo e certamente só foi lida por uma minoria ainda menor. O fato de tratar-se, no caso, de um país tão subdesenvolvido como a Rússia czarista, não é argumento. A literatura mais antiga existente na Europa, a de Dante e Leopardi, Manzoni e Verga, foi escrita durante séculos só para uma minoria ainda mais significante. Pois o censo de 1871, o primeiro realizado na Itália recém-unificada, revelou 61,3% de analfabetos masculinos adultos e 75% na população feminina. Tratar-se-ia de país paupérrimo, humilhado e atrasado durante séculos? Essa pergunta retórica tampouco vale como argumento. Os dois países mais civilizados e melhor desenvolvidos da Europa do começo do século XIX eram a França e a Inglaterra. Não existem, para essa época, estatísticas fidedignas. Mas as autoridades francesas calcularam, em 1819, que 75% da população francesa adulta não sabiam ler, e Jeffrey afirmou em 1803 que na Inglaterra só 100.000 pessoas tinham capacidade para ler um livro.

Hoje em dia, já não acontece isso. Pelo menos a população da Europa está inteiramente alfabetizada. Mas as tiragens dos livros, mesmo dos de sucesso muito grande, não estão em proporção com essa massa de leitores potenciais. Num recente congresso dos editores e livreiros em Nice afirmou-se que entre quatro franceses só um chega a ler um livro por ano. Talvez o número não esteja exato. Mas é lícito perguntar de que espécie é aquele único livro lido. Certamente, a produção de material impresso é enorme. Mas a imensa maioria desses livros não pertencem àquela literatura cuja história é o tema do presente livro. As estatísticas da Unesco revelam que parte muito grande da literatura recenseada se compõe de romances policiais; entre eles o caso de Simenon é uma rara exceção, e é melhor não falar de valor literário a propórito de Edgard Wallace, Aghata Christie, Dorothy Sayers – e estes são os melhores da espécie. Tampouco, e apesar de defesas veementes, não se pode considerar como literatura a "science-fiction"; basta, para se convencer disso, ler ensaios tão poucos hostis a ela como *New Maps of Hell* (1960), de Kingsley Amis, ou a *Histoire de la science-fiction moderne* (1973) de Jean Sadoul. Também entram na conta as tiragens astronômicas dos "best-sellers", os romances de espionagem e

de aventuras, os grandes sucessos de literatura comercialmente pornográfica, e tudo aquilo que se chama "kitsch". Ao lado de uma literatura que se sabe elitista, existe outra literatura que se diz "popular". Que Hoggart[63] define como literatura feita para fins exclusivamente comerciais. Quando se fala, a respeito, em "cultura da pobreza", é preciso acrescentar que esta não se limita, no caso, à pobreza econômica e que é consumida por todas as classes da população, pelos menos educados e pelos educadores.

Esses fatos, tão importantes para a compreensão da nossa civilização contemporânea, não pertencem e não podem pertencer à história da literatura. Mas trata-se de produtos do mesmo ambiente social, econômico e cultural que produz a própria literatura. Certos encontros entre a literatura e aquela subliteratura são inevitáveis. Graham Greene estabeleceu, certa vez duas listas de suas obras: a dos romances propriamente ditos e a dos "thrillers"; mas posteriormente, revendo a classificação, promoveu alguns "thrillers" a romances e, em compensação, degradou outros romances seus a "thrillers". Alguns romances de espionagem de Ambler[64] são literalmente superiores a romances muito "sérios" que recebem prêmios literários em Paris e outras capitais. Por outro lado, Hoggart transcreve uma página de um vulgar "romance de gangsters" que, descontando-se a falta de emoção profunda, se parece desesperadamente com a famosa última página de *A Farewell to Arms*, de Hemingway.

O próprio Hoggart presta homenagem à habilidade artesanal dos que produzem a subliteratura comercial. Mas esse fato agrava as dúvidas daqueles que pretendem fazer literatura séria. Já não sabem para quem escrever. Será que a literatura é capaz ou ainda é capaz de corresponder à vida? A essa pergunta respondem negativamente o "Nouveau roman", o Teatro do Absurdo e a afirmação de Adorno de que "depois de Auschwitz já não se pode fazer poesia". O realismo é rejeitado. Toda ficção seria impossível, por falta de credibilidade dos "fatos" inventados.

---

63 R. Hoggart: *The Uses of Literacy.* London, 1957.

64 Eric Ambler, 1909-1998.
Background to Danger (1937); *Cause for Alarm* (1939); *A Coffin for Dimitrios* (1939); *Journey into Fear* (1940).

Sendo impossível inventar ficções fidedignas, só resta abolir a fronteira entre a arte e a vida. No teatro, seria desejável a participação do público nos acontecimentos representados no palco, e estes seriam fatos realmente acontecidos, limitando-se o trabalho do dramaturgo à transcrição dos respectivos documentos. Nasceu assim o "teatro de documentação", cujo primeiro exemplo foi *Der Stellvertreter* (*O Vigário*) de Hochhuth[65], diálogos tirados da documentação sobre as atitudes do papa Pio XII, que durante a Segunda Guerra Mundial não quis intervir na perseguição dos judeus pelos nazistas. A peça teve sucesso internacional e provocou escândalos. Veio, logo depois, a obra de Kipphardt[66] sobre o interrogatório de Robert Oppenheimer, inventor da bomba atômica, que as autoridades norte-americanas suspeitam de ter mantido relações com agentes comunistas. E Peter Weiss[67] transcreveu em *Die Ermitttlung* (*A Investigação*) os autos do processo contra os torturadores nazistas do campo de concentração de Auschwitz.

O "teatro de documentação" dispensa base literária: o trabalho do dramaturgo é reduzido quase a zero. É um "antiteatro" e só poderia fazer parte de uma "antiliteratura", no mesmo sentido em que o crítico francês Claude Mauriac chamou de a "alittérature" o "nouveau roman", cujos autores não pretendem contar enredos coerentes ou compreensíveis nem explicar psicologicamente os dos personagens. Daqui é só um passo para a publicação de obras narrativas em que se comunicam tão-somente fatos pesquisados pelo autor. O italiano Danilo Dolci[68] publicou os resultados das suas pesquisas sobre a miséria nos subúrbios de Palermo. A preta brasileira Carolina Maria de Jesus[69] transcreveu ou mandou transcrever os

---

65 Rolf Hochhuth, 1931.
Der Stellvertreter (1963).

66 Heiner Kipphardt, 1932-1982.
In re Robert Oppenheimer (1964).

67 Cf. "Tendências contemporâneas – um esboço", nota 296.
Die Ermittlung (1965).

68 Danilo Dolci, 1924-1997.
Inchiesta a Palermo (1956).

69 Carolina Maria de Jesus, 1916-1977.
Quarto de despejo (1960).

diários da sua vida num miserável subúrbio de São Paulo, obra que foi traduzida para várias línguas e altamente elogiada por um romancista como Alberto Moravia. O antropólogo norte-americano Oscar Lewis[70] gravou em fita magnética as narrações autobiográficas de uma família de operários e prostitutas num subúrbio da Cidade do México; dessa obra nasceu o conceito de "cultura da pobreza". O alemão Hans Magnus Enzensberger[71], autor de antipoesias e de ensaios de áspera crítica social, transcreveu o "interrogatório em Habana" de rebeldes presos pelas autoridades castristas. Martin Walser[72], que já tinha escrito romances contestatórios, desistiu pelo menos temporariamente da invenção de ficções, publicando sob o título *Vorleben* (*Vida Pregressa*) as recordações autobiográficas de uma prostituta e assassina cujo nome escondeu atrás do pseudônimo de Ursula Trauberg. E mera reportagem, embora literalmente elaborada, é o relatório de Truman Capote[73] sobre um assassinato perpetrado em *In Cold blood*.

Enzensberger e Martin Walser saudaram com entusiasmo o jornalista Günther Wallraff e seu livro *Dreizehn unerwünschte Reportagen* (1969; *Treze reportagens indesejáveis*): sob nomes postiços e com documentos falsos. Wallraff conseguiu entrar, como empregado, em fábricas, escritórios, hospitais e manicômios, recolhendo documentação escandalosa sobre abusos e violências, reportagens que se lêem como se fossem novelas, mas sem sê-lo.

Baseando-se em suas próprias experiências e nas de Wallraff, Enzensberger e seus amigos proclamaram nos volumes XV (1968) e XVII (1970) do seu periódico *Kursbuch* o Fim da Literatura. Essa proclamação coincidiu com os debates, principalmente na Itália, sobre "a morte do romance": depois de *Ulysses* e *Finnegans Wake* não teria mais sentido escrever

70 Oscar Lewis, 1916-1971.
Los hijos de Sánchez, autobiografía de una familia mexicana (1961; trad. esp. 1965); *Una muerte en la familia Sánchez* (1970).

71 Hans Magnus Enzensberger, 1929.
Landessprache (1960); *Einzelheiten* (1962); *Verhör in Habana* (1968).

72 Martin Walser, 1927.
Hallzeit (1960); *Das Einhorn* (1966); *Der Sturz* (1973); *Vorleben* (1978).

73 Truman Capote, 1924-1984.
In cold blood (1965) – Cf. "Tendências contemporâneas", nota 124.

obras narrativas. Os editores do *Kursbuch* tampouco ignoravam o vanguardista francês Sollers[74], prosador hermético e adepto do maoísmo, que já em 1976 tinha falado em "fim da literatura". Mas é de data posterior e de origem diferente a introdução do volume *The New Journalism*[75], de Tom Wolfe, que condena a ambição de tantos jovens jornalistas norte-americanos de escrever "o grande romance americano" e lhes recomenda escrever, em vez disso, grandes reportagens.

A iniciativa de Tom Wolfe, que também se refere às reportagens de Norman Mailer e Truman Capote, coincide com as tendências de Enzensberger, Martin Walser e Wallraff. Mas a declaração de Sollers tem outras origens: sua prosa hermética e até deliberadamente incompreensível desespera a possibilidade de comunicação com o leitor. Não proclama propriamente a morte da literatura, mas a da língua: a falta de relação direta entre a língua e a realidade, falta que Joyce já teria sentido, ao ponto de, em *Finnegans Wake*, dispensar a comunicabilidade pela língua. Movimento precursor foi, nesse sentido, a poesia hermética, nem tanto a de Ungaretti e Montale, mas a dos dadaístas, dos surrealistas e de Michaux.

No caminho para esse fim da língua encontra-se a "antipoesia" do chileno Nicanor Parra[76] que, partindo do surrealismo e encontrando-se com os *beatniks*, quer liquidar a poesia tradicional e o lirismo. Em seus antipoemas sarcásticos parece realizar em versos aquilo que Henry Miller quis fazer em prosa: dizer aquilo que os outros livros omitem. Também é inconfundível, em Nicanor Parra, a influência de Maiakovski.

Essas tendências reencontram-se na tentativa da "poesia concreta" de quebrar o domínio da sintaxe e substituí-la pela conquista do "espaço", pela colocação significativa das palavras na página. Os concretistas referem-se, principalmente, aos ideogramas chineses que Pound lhes descobriu, em *Coup de dès* de Mallarmé e Maiakovski. Seu modelo imediato

---

74 Philippe Sollers, 1936.
Drame (1969); *Nombres* (1970); *Lois* (1972).

75 Tom Wolfe and E. W. Johnson edit.: *The New Journalism.* London, 1975.

76 Nicanor Parra, 1914.
Poemas y antipoemas (1954); *La cueca larga* (1958); *Versos de salón* (1962).

é a poesia do teuto-boliviano Gomringer[77]. A poesia concreta conseguiu repercussão internacional: é preciso citar o inglês Sylvester Houédard, o austríaco Ernst Jandl e o grupo dos brasileiros Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em torno da revista *Noigrandes* (1958).

Não se pode prever se se trata, no caso da poesia concreta, de tendência de crescimento ou de mero episódio. Em todo caso, é ela mais um sintoma do esgotamento do conceito tradicional da literatura. O precursor dessa tendência antiliterária foi Rimbaud, que com 19 anos de idade deixou de escrever versos; e a testemunha principal é hoje Samuel Beckett, cuja última palavra é o silêncio.

77 Eugen Gomringer, 1925.
Konstellationen (1955).

Índice onomástico de autores

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

Otto Maria Carpeaux (1900 – 1978), cidadão austríaco e brasileiro, estudou matemática, física e química na Universidade de Viena, onde se doutorou em letras e filosofia. Paralelamente, dedicava-se à música e às ciências humanas, orientou-se na linha de pensamento que vai do historicismo alemão à dialética da História. Patriota, combateu o nazismo e a anexação da Áustria pela Alemanha, tendo sido obrigado (1938) a refugiar-se na Bélgica. Em 1939 emigrou para o Brasil, onde escreveu a maior parte de sua obra (já publicara cinco livros na Europa): *A cinza do purgatório*, ensaios (1942), *Origens e fins*, id. (1943), *Presenças*, id. (1958), *História da literatura ocidental* (1958-66), Uma nova *História da música* (1958), *Livros na mesa*, ensaios (1960), *A literatura alemã* (1964), *O Brasil no espelho do mundo*, artigos políticos (1965), *A batalha da América Latina*, id. (1966), *25 anos de literatura* (1968), além de outros livros e numerosos prefácios, introduções, verbetes de enciclopédia...